DOSSIER PÉDAGOGIQUE

La Folie d'Héraclès

D'APRES EURIPIDE

ADAPTATION
FABIENNE BARRAUD, SYLVIANE DUPUIS
ET BERNARD MEISTER

MISE EN SCENE
BERNARD MEISTER

DU 21 NOVEMBRE
AU 10 DECEMBRE 2006

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h
dimanche à 17h
lundi relâche et le dimanche 28 novembre

PRODUCTION : LA COMÉDIE DE GENÈVE

LOCATION : T + 41 22 320 50 01 - F + 41 22 320 50 05

DOSSIER REALISE PAR SYLVIANE DUPUIS-DRAMATURGE & BERNARD MEISTER-METTEUR EN SCENE

POUR TOUT CONTACT : ARIELLE MEYER MACLEOD
T + 41 22 320 52 22 - F + 41 22 320 00 76
E-MAIL : contactecole@comedie.ch

DISTRIBUTION

Mise en scène	**Bernard Meister**
Collaboration artistique	**Fabienne Barraud**
Dramaturgie	**Sylviane Dupuis**
Scénographie	**Peter Schöttle et Heidi Brambach**
Lumières	**Peter Schöttle**
Costumes	**Heidi Brambach**
Musique	**Philippe Ehinger**
Chorégraphie	**Tane Soutter**
Maquillage/coiffures	**Johannita Mutter**
Son	**Philippe De Rham**
Assistant mise en scène + choeur	**David Casada**
Assistante décoratrice	**Sylvia Faleni**
Accessoires – stagiaire	**Juliette Bourquin**
Costumière	**Véronique Monighetti**
Couturières	**Dominique et Coralie Chauvin**
Régie générale	**Jean Jenny**

JEU

Fabienne Barraud	*Megara*
Pierre Byland	*Amphytrion*
Vincent Chiquet	*Enfant*
Jean-Charles Fontana	*Coryphée*
Giovanni Guardiano	*Thésée*
Gilles Laubert	*Lucos*
Jacques Maître	*Le messager*
Benjamin Morf	*Enfant*
Yanick Stalder	*Garde Lucos*
Richard Vogelsberger	*Garde Lucos + choeur*
Anne Vouilloz	*Lyssa*
Christine Vouilloz	*Iris*
Roland Vouilloz	*Héraclès*

Le Choeur:
Eric Bauer, Mihail Ciobotea, Bernard Compoint, David Delmenico, Raymond Dubois, Boris Grossenbacher, Jean-Claude Jeker, Gaël Kamilindi, Edgar Rauber, Bernard Reymond, Genuino Sabbatini

Table des matières

La Folie d'Héraclès : mode d'emploi 4

Le mythe et ses réinventions : le cas Hécalès 5
par Sylviane Dupuis, dramaturge

Pourquoi monter La Folie d'Héraclès 8
réponse du metteur en scène

Bernard Meister - metteur en scène 10

***Bonjour maison* - entretien avec B. Meister** 11

Euripide, un auteur d'"avant-garde" pour son époque 15

Enjeux du tragique grec 16

La femme chez Euripide 17

Structure, repères, résumé… 18

Structure de la tragédie / traduction, adaptation 18
Repères chronologiques 18
Résumé de la pièce 19
Structure de la pièce 19

Questions à débattre (pour les élèves) 21

Deux parallèles contemporains avec la pièce 22

a) le drame d'Althusser 22
b) la faute de Zidane 23

Annexes 24
Héraclès, travaux d' 24
Euripide (v.485-406 av. J.C.) 26
Théâtre.1. *Grec*. 27
"Tragique, choeur, traduction théâtrale", 3 articles 28
par Patrice Davis, *Dictionnaire du théâtre*

Extraits de l'adaptation de *La Folie d'Héraclès* 36

Quelques propositions de prolongements / comparaisons 44
destinées aux enseignants d'allemand, français, grec, latin

Bibliographie 45

A distribuer : *Le Théâtre à travers les âges*

La Folie d'Héraclès : mode d'emploi

La folie d'Hercule, relief, Antonio Canova.

Le mythe et ses réinventions : le cas d'Héraclès

par Sylviane Dupuis, dramaturge

Ouvrons n'importe quel dictionnaire de mythologie : nous y trouverons, sous « Œdipe », « Phèdre » ou « Héraclès », le récit linéaire d'un « mythe » qui, des Grecs (voire de plus loin) à nous, s'est transmis au cours des siècles – et nous serons abusés par ce récit « canonique » qui ne correspond ni à la réalité de la transmission du mythe, ni à sa complexité.

le mythe n'existe pas – ou n'existe que sans cesse réinventé

Ainsi, sous « Héraclès », ou « Hercule » (transposition latine du nom grec), on trouvera invariablement la même célèbre liste des douze travaux imposés au héros par le roi Eurysthée, qui est l'essentiel de ce que l'on retient du mythe[1] : tuer l'invincible lion de Némée, abattre l'hydre de Lerne aux cent têtes, ramener vivante la biche – ou le cerf – aux cornes d'or de Cérynie, capturer le sanglier d'Erymanthe, nettoyer les écuries d'Augias en un jour, exterminer les oiseaux du lac Stymphale devenus un fléau pour la région, dompter le sauvage taureau de Crète, enlever les chevaux mangeurs d'hommes du roi Diomède, ramener la ceinture d'Hippolyte la reine des Amazones, voler les troupeaux de bœufs de Géryon le monstre à trois corps, s'emparer des Pommes d'or du jardin des Hespérides et enfin, faire sortir Cerbère, le chien à trois têtes, des enfers. Ces douze travaux, nous dit-on généralement, furent infligés à Héraclès en expiation et en guise de purification du meurtre de sa femme et de ses enfants, commis sous le coup d'une crise de démence que lui inspira la jalousie d'Héra, l'épouse de Zeus, parce que celui-ci avait engendré Héraclès avec une mortelle, Alcmène.

Or, à lire la tragédie d'Euripide *La Folie d'Héraclès*, on constate que le poète, tout en humanisant et en modernisant les traits du héros, a pris d'incroyables libertés avec le mythe : d'une part, l'ordre et la nature des douze travaux imposés par Eurysthée diffèrent[2] ; d'autre part et surtout, les douze travaux ne sont plus présentés comme la punition d'Héraclès pour avoir tué Mégara et ses enfants, mais, pour la première fois, comme *antérieurs* à sa folie meurtrière, et comme l'expression de la valeur du héros qui a lui-même offert à Eurysthée de débarrasser la terre et les mers des monstres qui la ravageaient : c'est en revenant des Enfers après son ultime travail qu'Héraclès commet l'irréparable. (Qu'un meurtre constitue le prélude aux exploits du héros paraissait-il inacceptable dans le cadre de la tragédie – qui met d'autant mieux en évidence le fatal retournement du destin d'Héraclès ? Ou faut-il en déduire que, chez Euripide, le meurtre des siens par le héros s'inscrit dans la logique des « exploits » chantés par le choeur, mais indissociables du sang, du meurtre, de l'exercice d'une force surhumaine qui, à la fin, et malgré lui, se retournerait contre son possesseur ? Mais dès lors qu'ils ne constituent plus la punition infligée à Héraclès pour son crime, pourquoi le héros accomplit-il ses douze travaux pour Eurysthée ? Euripide imagine qu'il ambitionne ainsi de mettre fin à l'exil de sa famille. Mais cela fait aussi de lui ce héros civilisateur qu'Athènes célèbre – s'annexant à la fois les figures mythiques d'Héraclès et de Thésée que la tradition finira par confondre. Faut-il imaginer qu'Euripide donnerait, par le biais de sa tragédie, un avertissement à sa cité qui, à force de victoires mais aussi d'impérialisme conquérant et d'orgueil, risque d'aller à sa propre perte ?…)

En enquêtant parmi les différentes versions du mythe telles que nous les présentent les auteurs grecs puis latins de l'Antiquité, on constate en outre qu'évoquant Héraclès, ni Homère[3] ni Hésiode, les deux premiers « grands auteurs » grecs (env. VIII^{ème} siècle av. J.-C.), ne rapportent qu'il accomplit *douze* travaux, tradition que l'on devrait à Pisandre de Rhodes (VI^{ème} siècle av. J.-C.), et qu'Ovide

[1] Cf. annexe : « Héraclès, travaux d' ».

[2] Cf. annexe *La Folie d'Héraclès* (adaptation FB/SD/BM), Premier Stasimon. On pourra comparer la liste des travaux figurant dans ce *stasimon* du chœur à la liste des travaux d'Héraclès donnée par le *Dictionnaire de l'Antiquité* (cf. annexe : « Héraclès, travaux d' »), en repérant les différences.

[3] Il pourrait s'agir de plusieurs auteurs réunis par la suite sous le même nom.

(auteur latin du Ier siècle apr. J.-C.) tait, en relatant la vie du héros, le meurtre de sa femme et de ses enfants, narré en revanche par le poète Stésichore (VIIème-VIème siècles av. J.-C.) et présent dans la vie d'Héraclès contée par le pseudo-Apollodore, un compilateur tardif qui nous fournira, au début de l'ère chrétienne, une synthèse de la vie des héros.

De version en version, le personnage biface d'Héraclès connaît aussi, durant l'Antiquité, des variations impressionnantes : « le plus grand, et de beaucoup, parmi les hommes de la terre » selon un hymne homérique, il sera tantôt présenté comme le héros viril par excellence, « représentant idéalisé de la force combative »[4], tantôt comme un être efféminé (vendu à Omphale, la reine de Lydie, il revêt des habits de femme tandis qu'elle lui emprunte sa peau de lion et sa massue !), tantôt encore – dans la tradition populaire ou satyrique – comme une sorte de Gargantua aimant surtout boire et manger, les légendes montrant le personnage « oscillant entre l'athlète de foire et Don Quichotte »[5]. Parfois présenté comme très humain, bon et compatissant, il lui arrive aussi de ressembler à une grosse brute sans intelligence, voire à un débauché...

A quoi donc tiennent ces différences, d'une version à l'autre ? Tout simplement au fait que le mythe « canonique »... n'existe pas ! Ou plutôt, c'est que *les mythes et les légendes issus de la tradition orale et collective ne nous sont parvenus que grâce aux auteurs qui, de texte en texte et de siècle en siècle, les ont chaque fois réinventés à leur manière et dans un certain contexte, en les adaptant aux circonstances* « Dans cette perspective, chaque représentation d'un mythe grec porte les marques de celui qui le raconte ou le représente ultérieurement, et que l'on peut définir comme son ré-énonciateur »[6].

sens du mot « mythe »

D'où vient le mot *muthos*, et que signifie-t-il ? « Les Grecs ont représenté un moment tout à fait particulier dans l'histoire des sociétés et la spécificité du moment grec est celle d'un tournant dans l'histoire du mythe. C'est dans leur civilisation que le *muthos* a cédé la place à la parole rationnelle – le *logos*, nom qui signifie, tout autant que *muthos*, la parole… »[7]. Dans un passage célèbre de la *République* de Platon, Socrate utilise le mot *muthopoïos* (le fabricant, le faiseur de mythes, ou de récits) pour désigner... les poètes. Et Platon propose de chasser la plupart d'entre eux de sa cité idéale parce que leurs mensonges abusent les hommes ! Est-ce par mépris ? Bien au contraire : c'est que leurs fictions ont un trop grand pouvoir sur les jeunes gens, les « façonnant » et laissant dans leurs imaginations et leur esprit une empreinte indélébile : « il faut donc commencer par veiller sur les faiseurs de fables et, s'ils en font de bonnes, les adopter, de mauvaises, les rejeter. »[8] Il est significatif de constater que c'est précisément après Platon, au IVème siècle av. J.-C., que la grande tragédie disparaît, relayée par la philosophie rationaliste qui substitue le *logos* au *muthos*.

le mythe n'est que de la littérature

Selon Karl O. Muller (théoricien allemand du XIXe siècle), la « faculté mythopoétique » se serait éteinte vers l'an 1000 avant notre ère, laissant peu à peu la place à la littérature, issue du mythe ; et selon Mircea Eliade, « le mythe relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »[9]. Aujourd'hui, cette conception « archétypale » du mythe suscite défiance et scepticisme. Revenant à Aristote (*Poétique*), pour qui « le mot grec *muthos* signifie intrigue ou développement factuel d'une histoire », le critique Northrop Frye est le premier à affirmer « l'identité entre la littérature et la mythologie » : *« forme littéraire potentielle »[10] dont nous ignorons l'état originel, le mythe n'existe que par la somme de toutes ses versions.* C'est aussi la vision qu'en a

[4] Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont Bouquins, Paris 1982, p. 497.
[5] *Ibid*.
[6] Ute Heidmann, in *Poétiques comparées des mythes* – En hommage à Claude Calame, *Etudes de Lettres* n° 3, Faculté de Lausanne, 2003, p. 48.
[7] C. de Oliveira Gomes et Ch. Tafanelli, *Comprendre la mythologie*, Studyrama perspectives, 2006, p. 24.
[8] Platon, *République*, 377 a-c
[9] M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963, p. 15.
[10] N. Frye, *La Parole souveraine*, Seuil, Paris 1994, p. 500.

Claude Lévi-Strauss. Et en 1980[11], Jean-Pierre Vernant ira jusqu'à écrire : « Au sens strict, le mythe ne signifie rien », tandis que Marcel Détienne, quant à lui, désigne la mythologie comme un « concept impossible », un « genre introuvable, en Grèce comme ailleurs » : il ne s'agit en fait que d'une reconstitution tardive de mythologues alexandrins écrivant au III^{ème} siècle avant J.-C., hantés par la question des origines et qui, s'inspirant des auteurs qui les précèdent, fabriquent eux-mêmes des fictions !

A une conception *ontologique* (qui postule une « essence » du mythe, un mythe originel d'où tout le reste découlerait) a donc succédé aujourd'hui une approche *contextualisée* du mythe, dont les différents avatars apparaissent comme indissociables désormais du contexte de l'œuvre, de l'époque, de l'auteur et de l'état de la société et des idées où nous les rencontrons : selon Claude Calame[12], « les mythes n'ont d'existence que dans les formes poétiques ou plastiques qui sont elles-mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières. Leur redonner leur véritable dimension, c'est montrer leur insertion dans des formes constamment différentes […] et faire apparaître ainsi les fonctions successives des mythes, chaque fois réinventés et réorientés dans leur logique et leurs valeurs. »

Et ce processus d'invention/réinvention du mythe est interminable ! A preuve les innombrables réécritures des mythes à l'époque contemporaine, y compris du mythe d'Héraclès que nous retrouvons par exemple chez Dürrenmatt ou Walser, dans la littérature suisse du XX^{ème} siècle, ou encore – en Allemagne – chez Hölderlin, Wedekind ou Heiner Müller[13]. Là encore, chaque auteur fait dire au mythe (ou aux éléments du mythe qu'il réagence à sa manière) ce qui lui convient, dans le contexte de son œuvre et de son époque. Comme si l'incroyable plasticité de ces figures héritées de l'Antiquité, mais aussi leur mystérieuse force signifiante, ne cessaient de nous requérir, poussant chaque nouvel auteur, qu'il soit poète, romancier ou dramaturge, à « creuser » un peu plus loin la figure pour en révéler de nouvelles potentialités.

Et nous – metteur en scène, dramaturge, comédiens, scénographes… – qu'allons-nous dire, au présent, par le biais de la représentation de *La Folie d'Héraclès* ? Réponse le 21 novembre !

Sylviane Dupuis
septembre 2006

Cette figure d'Héraclès n'est vraiment intéressante, dramatiquement intéressante qu'à partir de sa fin. Dès lors que l'on place à la fin cette phase de folie à travers le meurtre de ses enfants et son propre suicide.

J'ai toujours eu en tête de raconter une histoire comme Héraclès 13, le treizième travail d'Héraclès : libérer Thèbes des Thébains. Et la métaphore en est cette histoire où il tue ses enfants dans un accès de folie.

Mon idée a toujours été que, après avoir tué tant d'ennemis, tant de monstres, et cetera... après avoir libéré toute la terre de ses monstres, il voit partout surgir de nouveaux ennemis. Ils prospèrent de nouveau partout...

Heiner Müller/Alexander Kluge, *Profession Arpenteur* – entretiens (1993-1995)

[11] dans « Le mythe au réfléchi », *Le Temps de la réflexion*, n° 1, 1980, p. 22.
[12] *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, quatrième de couverture, Hachette, Paris 2000
[13] Cf. annexe : « Quelques propositions de prolongements / comparaisons destinées aux enseignants ».

Pourquoi monter *La Folie d'Héraclès ?*
réponse du metteur en scène

Journal de travail (six mois avant le début des répétitions)

Pourquoi la *Folie d'Héraclès* ? Pourquoi Euripide maintenant ?

Le présent sature, plafonne et se répète, attend son prochain fait divers, son scandale, sa catastrophe. Le laisser momentanément à l'actualité et à ceux qui y "surfent".

Proposition anachronique, intempestive pour un théâtre archaïque.

Un petit détour par la Grèce d'il y a 2500 ans: ses héros, ses dieux, ses demi-dieux, ses règlements de compte.

Et comment ça se passe, comment ça passe à travers le traitement de la tragédie:

« La tragédie a été, au sens le plus fort du terme, une invention. Si on veut la comprendre il ne faut évoquer ses origines - avec toute la prudence nécessaire - que pour mieux mesurer ce qu'elle a apporté comme innovation, les discontinuités et les ruptures qu'elle représente par rapport tant aux pratiques religieuses qu'aux formes poétiques anciennes. La "*vérité*" de la tragédie ne gît pas dans un obscur passé, plus ou moins "*primitif*" ou "*mystique*", et qui continuerait en secret à hanter la scène du théâtre; elle se déchiffre dans tout ce que la tragédie a apporté de neuf et d'original sur le triple plan où elle a modifié l'horizon de la culture grecque.

Le plan des institutions sociales d'abord. Sous l'impulsion, sans doute, de ces premiers représentants des tendances populaires que sont les tyrans, la communauté civique instaure des concours tragiques, placés sous l'autorité du plus haut magistrat, l'archonte, et qui obéissent, jusque dans les détails de leur organisation, aux mêmes normes qui régissent les assemblées et les tribunaux démocratiques. De ce point de vue, on peut dire que la tragédie, c'est la cité qui se fait théâtre, qui se met en scène elle-même devant l'ensemble des citoyens.

Sur le plan des formes littéraires ensuite, avec l'élaboration d'un genre poétique destiné à être joué et mimé sur une scène, écrit pour être vu en même temps qu'entendu, programmé comme spectacle, et, en ce sens, fondamentalement différent de ceux qui existaient auparavant.

Enfin, sur le plan de l'existence humaine, avec l'avènement de ce qu'on peut appeler une conscience tragique, l'homme et son action se profilant, dans la perspective propre à la tragédie, non comme des réalités stables qu'on pourrait cerner, définir et juger, mais comme des problèmes, des questions sans réponse, des énigmes dont les doubles sens restent sans cesse à déchiffrer.

A travers le jeu des dialogues, la confrontation des protagonistes avec le choeur, les renversements de situation au fil du drame, le héros légendaire, ici Héraclès, chanté par l'épopée devient sur la scène du théâtre l'objet d'un débat. Quand le héros est mis en question devant le public, c'est l'homme grec qui, en ce Ve siècle athénien, dans le spectacle tragique, se découvre lui-même problématique. Il cesse de se présenter en modèle, il est devenu problème.

La tragédie donne à voir sur la scène des personnages et des événements qui revêtent, dans l'actualité du spectacle, toutes les apparences de l'existence réelle. Au moment même où les spectateurs les ont sous les yeux, ils savent que les héros tragiques n'y sont pas et ne sauraient y être puisque, rattachés à une époque entièrement révolue, ils appartiennent comme par définition à un monde qui n'existe plus, à un inaccessible ailleurs. »

(*Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet)

Mais revenons à nos moutons, comme le disait Ajax, un autre héros tragique pris de folie comme Héraclès dans la pièce d'Euripide créée entre 421 et 415 avant J.C.

Euripide situe sa tragédie à Thèbes, déjà toute une histoire. Héraclès est absent, chez les morts, mort peut-être, ou en train d'accomplir son dernier "travail", d'honorer son dernier contrat, d'accomplir sa dernière mission. Celle dont il est rare de revenir vivant: une descente chez les morts pour en ramener le chien des enfers, Cerbère. Les travaux imposés à Héraclès sont tous plus impossibles les uns que les autres, et lui sont imposés par son capricieux et lâche cousin Eurysthée, inspiré par Héra, la sœur et l'épouse de Zeus. Né d'un adultère de Zeus avec une mortelle Héraclès n'est pas très apprécié de sa marâtre de déesse qui s'acharne sur lui, et semble vouloir lui faire payer les infidélités de son époux.

Héraclès reviendra-t-il de chez les morts? En attendant son retour, et en n'y croyant plus, un tyran a pris le pouvoir à Thèbes, massacré Créon et il s'apprête à faire disparaître toute la famille d'Héraclès. La pièce commence au matin d'une exécution: la femme et les trois enfants du héros, son père adoptif aussi, sont sur le point d'être exécutés.
Mais au dernier moment, renversement de fortune, Héraclès revient d'entre les morts, sauve sa famille, massacre le tyran usurpateur. Happy end.
Les Dieux sont justes, il y a une justice. Comme la fin d'une première pièce, presque un mélodrame. Héraclès a achevé ses douze travaux. Il rentre à la maison, va pouvoir enfin devenir un bon père de famille. Se reposer. Prendre une retraite méritée. Rideau, applaudissements.

Postlude :

MAIS NON. Hera, mauvaise perdante, ne le voit pas de cet œil, et envoie quelques messagères afin de rendre Héraclès fou. Dans une crise de démence, le héros le plus célèbre de la Grèce massacre toute sa famille. Le treizième travail ?

Après une telle transgression, le héros, comme Ajax, devrait se faire justice.
MAIS NON, pour un stoïcien il est plus difficile de survivre après une telle faute que de mourir. Héraclès anéanti, devient un homme, il quitte mythe et famille et se refera à Athènes où l'invite Thésée - à qui il a donné un coup de main en Enfer- et qui y a déjà "blanchi" d'autres meurtriers: Oreste, Médée...

Voilà, il ne reste plus qu'à faire passer un peu d'espace et de temps de cette histoire aux spectateurs de la Comédie afin que quelques instants de ce passé reviennent nous parler ou, comme le dit Philippe Jaccottet à propos de sa traduction de l'*Odyssée* :

« Et tel aura été le rêve, utopique, de cette traduction, défectueuse comme toute traduction: que le texte vienne à son lecteur ou, mieux peut-être, à son auditeur un peu comme viennent à la rencontre du voyageur ces statues ou ces colonnes lumineuses dans l'air cristallin de la Grèce, surtout quand elles le surprennent sans qu'il y soit préparé; mais, même quand il s'y attend, elles le surprennent, tant elles viennent de loin, parlent de loi, encore qu'on les touche du doigt. Elles demeurent distantes, mais la distance d'elles à nous est aussi un lien radieux. »

Bernard Meister
1er mai 2006

Bernard Meister – metteur en scène

Après des études de lettres à l'université de Genève (où il naît en 1952), Bernard Meister fréquente assidûment les remarquables séminaires de dramaturgie de Béatrice Perregaux. Une approche approfondie et stimulante qui le dirigera tout d'abord vers les colonnes du Journal de Genève, où il sera critique dramatique de 1976 à 1978. Il prendra rapidement le chemin du plateau en rejoignant, dès 1979, la compagnie du Théâtre de la Ville. Cette année-là, il signera sa première création, *140 mètres par temps calme*, un montage personnel présenté au Bois de la Bâtie. En 1981, il crée *Pour un funambule* de Genet sur la plaine de Plainpalais, où il réalisera aussi en 1983 un *Macbeth* traduit par ses soins. La même année il monte sa propre pièce, *Si tous les glaciers,* à la Cour des Miracles à Chêne-Bourg. Il travaille avec Michel Soutter comme assistant pour *Don Juan ou l'amour de la Géométrie* de Max Frisch à la Comédie de Genève (1982). C'est là qu'il rencontre Fabienne Barraud, qui joue Dona Anna et qui deviendra sa partenaire à la ville comme à la scène. Elle jouera dans la plupart de ses pièces à venir et participera à la mise en scène de plusieurs d'entre elles. Il retrouvera Michel Soutter au cinéma, ils signeront ensemble le scénario de *Signé Renart* (1985) et celui d'*Un Ange passe* (non réalisé).

En 1984, il met en scène *L'enfance de l'art*, un texte écrit par Fabienne Barraud. Avec sa compagnie, le Théâtre de la Ville, il monte *le Diable et la mort* de Wedekind au Casino Théâtre de Genève (1986), puis *La conquête du Pôle Sud* de Manfred Karge au Théâtre Saint Gervais (1989) où il créé aussi *Abel et Bela* de Robert Pinget, qui reçoit le prix romand des jeunes compagnies (1990-91). En 1990, sa version mémorable du *Woyzeck* de Büchner qu'il présente d'abord au Théâtre du Grütli, reçoit le prix de la meilleure mise en scène et du meilleur second rôle lors de la Quinzaine internationale du théâtre de Québec, avant d'être invité à Moscou.

Nommé directeur du Théâtre du Grütli en 1991, il axe sa programmation sur la création indépendante et fait une large place au théâtre allemand et russe, notamment celui de Manfred Karge ou Youri Pogrebnitchko. Toujours avec le Théâtre de la Ville, il monte au Théâtre du Grütli *Grosse et Bête* de Rosemarie Buri (1982), *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (1993), *La Femme à barbe* de Manfred Karge (1995) puis, en collaboration avec le jeune metteur en scène Christian von Treskow il réalise *Le Mandat* de Nikolaï Erdman (1996).

En 1997, il présente ensemble les *Lenz* de Georg Büchner et de Robert Walser, puis en 1998, il crée en collaboration avec Fabienne Barraud *Le grand Théâtre (de la nature) d'Oklahoma*, tiré de *L'Amérique (le disparu)* de Kafka. Il clôt ses huit années passées à la tête du Grütli avec *Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard (juin 1999), et y reviendra en 2004 présenter *La Métamorphose* de Kafka, qui rencontre un large succès.

Bonjour maison

Entretien avec Bernard Meister

Propos recueillis par Eva Cousido

Eva Cousido. Bernard Meister, sur un parcours de plus de vingt ans de théâtre, c'est la première fois que vous montez une tragédie grecque. Pourquoi aujourd'hui?

B. M. Parce que l'actualité sature et se répète. Mais pour Fabienne Barraud et pour moi-même, le désir d'aborder la tragédie grecque était là depuis longtemps. Se frotter au monde des Grecs, c'est une envie de respirer, de prendre de la distance par rapport au présent; une envie de se confronter à une autre forme de théâtre, à un rythme différent, à un artisanat théâtral autre. Pour le chœur, par exemple, nous travaillons avec des hommes qui ne sont pas comédiens, rassemblés par annonce. Leurs perceptions de la pièce sont vivifiantes, elles nous forcent à reconsidérer nos propres habitudes théâtrales. C'est aussi une façon de réinventer un regard sur le monde.

E.C. Qu'est-ce qui vous a précisément donné envie de monter *La Folie d'Héraclès* d'Euripide?

B. M. La figure masculine qui détruit son foyer. Il existe tout un répertoire théâtral – chez Ibsen, Strindberg, Sarah Kane -, où l'on voit des personnages féminins quitter la maison et casser le noyau familial. Ici, l'initiative revient à un homme.

E.C. Mais il s'agit du cas extrême d'un homme qui rentre de guerre?

B. M. Cette perspective est trop réductrice. Ce qui m'intéresse justement, c'est de montrer que cet homme pourrait aussi être quelqu'un qui rentre de chez Swisscom, après le dégraissage; qu'il pourrait s'agir de n'importe quel homme qui a été "remercié". Je me demande comment les hommes sont conditionnés à réaliser un certain nombre de valeurs et comment, les ayant réalisées, ils s'aperçoivent que ça ne suffit pas. Comment un homme rentre chez lui le soir? Est-ce qu'il embrasse ou pas ses enfants? Quel est le projet de foyer pour un homme actuel? Ici, il y a un type exténué qui a accompli son travail dans la norme et qui, par un accès de testostérone, casse tout.

E.C. Le père est une figure centrale de la pièce. La fonction paternelle est pointée avec insistance, à tel point qu'Héraclès se justifie de ressentir de la tendresse pour ses enfants, quand il les retrouve enfin.

B. M. Selon Euripide, tout part du père. Héraclès accomplit les douze travaux pour réparer la faute de son propre père, qui a tué son beau-père. Il est persécuté par la déesse Héra, épouse de Zeus, parce qu'il est né de la relation adultère que celui-ci a eue avec sa mère. Le père est aussi l'absent, dans ce texte: le père de Mégara, femme d'Héraclès, est mort; Zeus est pire que Godot: appelé une dizaine de fois en aide, il ne répond jamais; Héraclès s'est absenté pendant des années... Au niveau du répondant paternel, il n'y a plus personne. Seul reste Amphitryon, père d'Héraclès, mais il est ambigu, presque comique par lâcheté et par égoïsme. Il ne pense qu'à sauver sa vie. C'est Pierre Byland qui l'incarnera. Son talent comique répond au côté burlesque du personnage.

E.C. A propos de distribution, vous dirigerez la fratrie Vouilloz au complet, puisque Roland sera entouré de ses deux sœurs, Anne et Christine. Hasard ou préméditation?

B. M. Préméditation. Les deux sœurs Vouilloz joueront les déesses envoyées par Héra pour se débarrasser d'Héraclès. Or Héra est non seulement l'épouse de Zeus, mais aussi sa sœur! C'est une histoire de famille...

E.C. Après avoir massacré sa famille, Héraclès n'est pas considéré comme responsable, car son acte est expliqué par une intervention surnaturelle. Comment percevez-vous cela?

B. M. Euripide soulève la question de l'arbitraire du pouvoir. C'est une des problématiques fondamentales de la pièce: on nous montre une corrida, où il faut abattre le taureau Héraclès. C'est une manière de liquider le héros, car sinon les hommes gouverneraient les dieux. Il pouvait enfin prendre sa retraite, mais le pouvoir en décide autrement, triche et déplace la limite d'âge de la retraite en quelque sorte. Il a servi le gouvernement, pacifié le pays des guerres intestines et répandu la politique impérialiste d'Athènes. Il a tout bien accompli et le gouvernement n'a plus besoin de lui. Il est une puissance qu'il faut neutraliser. Dans un film mafieux, on l'aurait descendu. Les enjeux politiques sont très forts ici. D'ailleurs à la fin, qui commande Thèbes? Il ne reste aucun dirigeant! Je pense à tous ces politiciens qui exécutent des ordres tant bien que mal et qui, arrivés au terme de leur mandat, sont finalement évacués du pouvoir et perdent leur immunité. Actuellement, je ne vois que des hommes politiques capables de produire le genre d'effet qu'Euripide explique par la présence des dieux.

E.C. Mais Euripide ne donne-t-il pas aussi une explication humaine de cette violence, en suggérant qu'un homme habitué à la force et au sang ne peut pas simplement rentrer chez les siens?

B. M. Héraclès est effectivement une machine à tuer, il est une force physique. Ces pistes de lecture ne s'annulent pas les unes les autres. C'est tout le talent d'Euripide et le vertige de sa pièce qui ouvre des questions, plus qu'elle ne donne de réponses. Tout peut s'expliquer de plusieurs façons. C'est une des raisons qui m'attirent aussi vers cet auteur. Ses contemporains lui ont reproché de bousculer les règles littéraires, de ne pas respecter la règle de la tragédie des trois unités: un temps, un lieu, une action. Ici, il y a deux histoires, racontées en deux temps. J'aime ce qui est bâtard, ce qui boîte. Euripide est un peu comme Kafka vu par Langhoff, c'est-à-dire un saboteur. Langhoff disait: "La seule chose qui nous reste à faire aujourd'hui, c'est le sabotage, c'est de jeter un sabot sous la roue du train". Euripide mine le rapport aux dieux. La tragédie en ressort mitée.

E.C. Quelle est la folie d'Héraclès? Son point culminant?

B. M. Quand il rentre chez lui, après une si longue absence, et qu'il lance: "Bonjour maison!" Alors qu'il passe devant sa femme et ses enfants, il salue sa propriété d'abord. Cet homme est un ovni. C'est un héros, mais ce n'est pas un être humain. C'est seulement après avoir détruit sa famille qu'il se met à souffrir. Et là, il devient un héros tragique, qui inspire à la fois pitié et répulsion.

E.C. En lui donnant une conscience et une intériorité, Euripide pose la question de ce qu'est un "être humain"?

B. M. Être humain, c'est à la fois merveilleux et monstrueux. Euripide nous renvoie à nous, à notre condition humaine. La tragédie met le héros au centre d'un débat: il n'est plus le modèle parfait, il devient problématique. Mais se demander ce qu'est un héros, c'est se demander ce qu'est un homme. Dernièrement, les journaux débattaient du fait de posséder des fusils d'assaut chez soi. Il y a sans arrêt des faits divers de types qui en descendent d'autres le samedi soir.

E.C. Pour quelqu'un qui souhaite s'éloigner de l'actualité, vous y revenez constamment!

B. M. C'est l'histoire de Christophe Colomb qui croit rejoindre les Indes orientales et qui arrive aux Indes occidentales. Le plus court chemin n'est pas forcément le plus intéressant. J'aime l'idée de faire un détour par les Grecs, de passer par un autre espace-temps, pour revenir à nous. Le plus beau compliment qu'on puisse me faire est de me dire que je fais du théâtre archaïque: ça implique qu'il y a des traces d'une histoire de l'humanité.

E.C. Pour revenir à l'impunité finale du héros, ne trouvez-vous pas surprenant à quel point le meurtre d'une femme et de trois enfants est vite oublié?

B. M. Héraclès retrouve sa lucidité juste avant de tuer son père. Euripide ne va pas jusqu'à l'affubler d'un parricide. En revanche, la femme à l'époque n'a qu'une fonction reproductrice et protectrice du foyer. La fille est ce que les chefs d'État s'échangent pour garantir la paix entre deux peuples. J'aimerais parler des femmes dans ce spectacle, réussir à éclairer leur absence, à rendre cette absence présente, à la questionner.

E.C. Mais cette impunité est à double tranchant, car elle ne permet pas à Héraclès de faire le deuil de sa famille.

B. M. Ça me rappelle l'histoire du philosophe Althusser qui tue sa femme, un soir de "folie". Les milieux intellectuels de gauche l'ont protégé et il n'a finalement jamais été jugé. Il a alors écrit un ouvrage où il admet avoir souffert de ne pas s'être confronté à la justice. Le livre porte ce titre tellement fort: *L'Avenir dure longtemps*.

syndrome de Capgras

Du nom du psychiatre français Joseph Capgras, ce syndrome fut décrit à l'origine comme une "illusion des sosies".
Il se caractérise par la conviction délirante qu'un (voire plusieurs) membre habituel de l'entourage n'est plus lui-même, mais a été remplacé par un double ou un sosie qui se comporte en tous points comme lui. Ce syndrome, qui se rapproche de la prosopagnosie (voir ce terme), ou non-reconnaissance des visages familiers décrits par les neurologues, est généralement le fait de lésions cérébrales, en particulier frontales (traumatismes, lésions vasculaires, etc.), mais peut parfois se rencontrer au cours d'états schizophréniques déficitaires.

prosopagnosie

Incapacité à reconnaître le visage de personnes familières, causée généralement par une lésion des lobes occipitaux.

« Les hommes devraient savoir que du cerveau et de lui seulement proviennent nos plaisirs, nos joies, le rire et les plaisanteries ainsi que nos chagrins, nos peines, nos peurs et nos larmes." »

Hippocrate (460 av.J.-C. – 377 av.J.-C.)

Euripide, un auteur d'« avant-garde » pour son époque

Jacqueline de Romilly,
***La Modernité d'Euripide*, PUF 1986** (extraits)

La notion de modernité, appliquée à un auteur ancien comme Euripide, doit s'entendre en un double sens. Il est d'abord moderne par rapport à ses contemporains et à ses prédécesseurs. Après Eschyle et Sophocle, il innove, il découvre, il fait un peu scandale. Il est, si l'on peut dire, moderne en son époque. Mais en même temps il se trouve que, par là, il rejoint par divers traits notre époque à nous.

Cependant, J. de Romilly observe que les nouvelles orientations qu'Euripide a données à son théâtre sont aussi à mettre en relation directe avec la crise historique traversée par Athènes.

Que s'est-il donc passé, dans le cours de ce V^e^ siècle athénien, pour expliquer une rupture si audacieuse ? […] A vrai dire, il s'est passé bien des choses, et dans des domaines divers, si bien que l'austère foi d'Eschyle en une justice divine constamment présente a été secouée de diverses façons par une crise violente, qui a transformé l'esprit du théâtre comme celui des citoyens.

Si Eschyle écrivait ses pièces au lendemain d'une victoire sur les Perses par laquelle Athènes avait contribué à sauver la Grèce menacée par les barbares, et en plein essor du régime démocratique athénien, avec Euripide, c'est la rupture. Toutes ses pièces se font l'écho, à leur manière, de la crise politique et morale traversée par Athènes, engagée dans une nouvelle guerre qu'elle finira par perdre, et proche elle-même de la guerre civile. Et ces événements s'accompagnent d'une importante mutation intellectuelle, avec l'arrivée (vers 445) du philosophe Protagoras et des sophistes, qui vont changer l'esprit d'Athènes : leur enseignement (qui vise avant tout à apprendre à raisonner, à discuter dialectiquement) ne repose plus sur des traditions, et la morale avec eux se fait purement pratique, écartant les règles et la religion, voire toute transcendance…

Or on observe que, dans le théâtre d'Euripide, l'ordre divin n'assure plus à l'aventure humaine sa cohérence ni son sens. Et les coups de théâtre y deviennent des coups du sort.

Une pièce est particulièrement caractéristique de cette dramaturgie nouvelle : c'est précisément *Héraclès*.

Au début, le héros est absent, et les siens vont être massacrés. Il n'y a plus d'espoir, on est à l'instant de l'exécution. Or c'est à ce moment même qu'une exclamation marque la péripétie : « Ah ! vieillard, je vois mon bien-aimé ! » Héraclès est de retour ; et il sauve les siens. C'est le secours que l'on n'attendait plus, le véritable coup de théâtre. [Mais les] divinités envoyées par Héra vont plonger Héraclès dans la folie et il va lui-même tuer ses propres enfants. Aucun doute : cette ruine soudaine, qui atteint le héros vers le milieu de la pièce et le laissera solitaire et déshonoré, est évidemment ce qu'Euripide entend mettre en relief. On le voit aux petites libertés qu'il a prises avec la légende. Car il a fait d'Héraclès un héros vraiment sans reproche : non seulement c'est un tueur de monstres, mais c'est un époux fidèle, un bon fils et un père dévoué : ce sera aussi, pour finir, un homme capable de faire face à une crise d'ordre moral. L'on peut même penser que toute la première partie de la pièce n'a pas d'autre fonction que d'exalter son héroïsme et sa vertu juste avant sa destruction : celle-ci en paraît tout ensemble et plus douloureuse et plus dénuée de justice. En même temps, Euripide a pris la liberté de placer cet épisode du meurtre des enfants, non pas au début de la vie d'Héraclès, comme le voulait la tradition, mais à la fin, quand la somme des exploits accomplis rendait sa chute plus intolérable et ne lui offrait plus d'occasions pour relever sa gloire : l'épisode apporte à sa vie une conclusion dérisoire. […] Mais précisément cette fin n'est pas la moindre des originalités d'Euripide dans cette pièce. Et elle soulève un problème moral [le héros doit-il ou non se suicider ?] pour lequel Euripide apporte une solution particulièrement neuve.

Chez Sophocle, Ajax, dans un accès de folie comparable à celui-là, tuait des troupeaux en croyant tuer des chefs de l'armée. Mais au réveil de son accès de folie, il se suicidait. Au réveil de la sienne, Héraclès désire, de toutes ses forces, en faire autant ; mais, au cours d'une scène de plus trois cents vers, il y renonce […], non par manque de courage, mais par véritable courage.

C'est ce retournement, sans équivalent dans le théâtre antique, qui manifeste le mieux la naissance, chez Euripide, d'une nouvelle morale adaptée à une nouvelle vision du monde.

Enjeux du tragique grec

J.-P. Vernant, article « Tragédie »
in : *Dictionnaire de la Grèce antique*, Encyclopaedia Universalis (extrait)

La tragédie est le premier genre litéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin. Mais ce n'est pas pour souligner dans la personne du héros les aspects d'agent autonome et responsable. [...] Par le jeu des renversements qui ponctuent le cours du drame, et que les Grecs nomment péripéties, la tragédie porte en elle une interrogation : quels sont les rapports de l'homme avec ses actes ? Dans quelle mesure est-il réellement la source de ce qu'il fait ? Lors même qu'il semble prendre l'initiative de ses actions, en prévoir les conséquences, en assumer la responsabilité, n'ont-elles pas au-delà de lui leur véritable origine ?

Jacqueline de Romilly,
***La Tragédie grecque*, PUF 1970**
(extraits de la conclusion)

D'Eschyle à Sophocle et à Euripide, la tragédie grecque s'est profondément tranformée et renouvelée. La vision du monde a changé, les moyens littéraires ont changé, le goût, le ton, les idées, tout a changé. Pourtant, la forme littéraire est restée la même ; et l'esprit qui l'animait est également resté le même. Or cet esprit s'est révélé assez caractéristique pour que, par la suite, tout théâtre puisant à la même inspiration soit appelé « tragique » . [...] Et tout d'abord, dans les données mêmes de la tragédie, on peut relever que la puissance d'action des pièces grecques tenait à deux sources d'inspiration, qui toutes deux impliquent un risque de déformation : ce sont le passé mythique et l'actualité politique.

Les mythes grecs, auxquels puisait la tragédie, sont chargés d'horreur ; et ils touchent aux liens premiers entre les hommes. [...] Deux grandes familles de héros dominent, en effet, la tragédie : celle des Atrides et celle des Labdacides. Et toutes deux enferment dans leur sein une série de crimes monstrueux. [...] Or, ce qui est vrai de ces deux familles privilégiées l'est un peu de toutes les données mythiques auxquelles puisait la tragédie grecque. [...] L'Héraclès d'Euripide tue ses enfants sous l'empire de l'égarement, tout comme l'Agavè du même Euripide tue son fils dans un moment de folie dionysiaque ; toujours dans Euripide, Thésée voue par erreur son fils Hippolyte à la mort et Médée tue ses enfants volontairement, sous l'effet de la passion [...]. Toutes ces horreurs sont des cas limites. Mais elles donnent aux malheurs mis en scène une portée plus bouleversante.

[...] La sobriété des explications psychologiques que fournit la tragédie, surtout à ses débuts, laisse le champ assez libre à l'interprétation ; et les silences tragiques peuvent couvrir beaucoup de choses. [...] Mais il ne faut pas que le silence des auteurs semble une façon d'acquiescement et paraisse couvrir des sens qu'ils auraient plus ou moins confusément aperçus. La tragédie, en effet, n'est pas le mythe. Elle est l'œuvre de poètes, qui, délibérément, ont transposé le mythe, pour y insérer un sens à eux. Ils l'ont fait en fonction de certains schèmes et de certains intérêts. Et ceux-ci n'étaient pas d'ordre psychologique. Aussi ce que la psychologie moderne se risque à lire dans leurs œuvres est-il souvent plus éloigné de l'esprit qui les animait eux-mêmes que ce ne serait le cas pour des œuvres plus modernes.

[...] Il est rare que l'actualité fournisse franchement le thème d'une tragédie grecque [.... En revanche, il est à peu près constant que les thèmes tragiques soient traités de manière à ce que la pièce, dans son ensemble ou bien dans certains passages, invite le spectateur à faire un rapprochement avec le présent. Le caractère national et collectif de la représentation encourageait cette tendance, et l'importance primordiale de la cité dans la vie des Athéniens du V^e^ siècle rendait pratiquement impossible qu'il en fût autrement. [... Mais on ne saurait sans confusion parler de littérature engagée. Une littérature engagée implique le désir de rejoindre autant que possible le présent – alors que la tragédie grecque s'en nourrit, mais s'efforce à chaque instant de lui arracher son secret intemporel.

La femme chez Euripide

François Jouan, in *Les Tragiques grecs*,
éd. Robert Laffont, Bouquins, Paris 2001, p. 17

Les nobles figures de jeune fille, de femmes fidèles et aimantes, de mères dévouées jusqu'au sacrifice forment un des attraits du théâtre d'Euripide. On rencontre chez lui un grand nombre de personnages féminins d'une finesse et d'une variété de caractères sans équivalents chez ses devanciers. […] Certes, il existe dans son œuvre des femmes adultères ou criminelles. Mais même pour les plus coupables, comme Clytemnestre ou Médée, le poète a soin de rappeler que ce sont aussi des victimes : Clytemnestre a vu mettre à mort sa fille aînée et son mari revenir de Troie avec une jeune maîtresse ; Médée est bafouée par un homme auquel elle a sacrifié toute son existence […]. Sans justifier leurs fautes, Euripide se refuse à une condamnation sommaire et veut montrer comment ces femmes se sont engagées, ou même comment elles ont été poussées malgré elles sur le chemin de la faute. […] La même attention est consacrée à des figures de vieilles femmes, comme Hécube, Alcmène ou Jocaste, accablées par une longue suite d'épreuves, et qui luttent pourtant de toutes leurs forces déclinantes pour le salut de leurs descendants…

La galerie des personnages masculins d'Euripide est dans l'ensemble moins flatteuse. Il est rare qu'ils méritent une admiration sans réserves. Ainsi, comme les Grecs de son temps, le poète témoigne du respect pour les vieillards [qu'] il a mis en scène avec une évidente prédilection […]. Mais leur noble comportement est gâté par une débilité physique que le poète souligne avec malice et qui [les pousse parfois] jusqu'au ridicule […]. Héraclès, malgré ses glorieux exploits si souvent célébrés, manifestera surtout lors de son retour à Thèbes d'estimables vertus bourgeoises, pour sombrer ensuite dans une violence meurtrière, puis dans un accablement qui le réduira presque à l'impuissance.

*Les tragédies d'Euripide comportent aussi nombre de personnages déplaisants : l'Oreste d'*Andromaque*, des ambitieux sans scrupules, comme Eteocle, des tyrans brutaux et cruels, etc. Ainsi Aristophane accusera-t-il Euripide d'avoir dépouillé la tragédie de sa noblesse, et Sophocle pourra-t-il déclarer que si lui-même représente l'humanité telle qu'elle devrait être, Euripide la représente telle qu'elle est…*

La tempérance n'est pas la même chez la femme et chez l'homme, ni le courage ni la justice, comme Socrate pensait que c'était le cas, mais chez l'un il y a un courage de chef, chez l'autre un courage de subordonnée, et il en est de même pour les autres vertus.

Aristote, *Les Politiques* I, 13, 1260-a

Structure de la tragédie / traduction, adaptation

D'Eschyle à Sophocle et Euripide, la tragédie grecque (ou plutôt : attique, et dont l'âge d'or, indissociable de la grandeur d'Athènes, ne dure pas plus de quatre-vingts ans, de 472 : *Les Perses*, à 400 environ) se construit selon un schéma fixe mais qui connaît aussi, d'un poète à l'autre, des variations significatives. Les tragédies, genre *littéraire* quoiqu'on ne puisse les séparer tout à fait de leur contexte rituel, se donnaient lors des Dionysies (fêtes en l'honneur du dieu), devant un public énorme ; les poètes concouraient chaque année avec trois tragédies suivies d'un drame satyrique, la meilleure trilogie se voyant à la fin décerner le prix. Euripide aurait écrit près de cent tragédies au cours de sa vie !
Dans toute tragédie, on trouvera :

1. l'alternance entre parties chorales (le chœur, intéressé à l'action mais impuissant) et parties dialoguées (les personnages, ou actants, interprétés par trois acteurs masculins masqués), distinction fondamentale qui correspond à une division spatiale, la scène où se tiennent les acteurs surplombant l'orchestra où danse et chante le chœur ;
2. un prologue précédant l'entrée du chœur, un *parodos* (entrée du cœur), plusieurs épisodes (de deux à cinq, et contenant souvent un *agôn* : combat de paroles entre deux interlocuteurs, et un récit de messager) entrecoupés par des chants du chœur (*stasima*), et un *exodos* (sortie du chœur) constituant le dénouement, parfois amené par l'apparition du *deux ex machina*.

Prépondérant (et majestueux) chez Eschyle, le chœur va peu à peu diminuer d'importance face au dialogue des personnages, en particulier chez Euripide.

A noter que l'écriture d'une tragédie grecque est indissociable du rythme (versification, « musique » de la langue ; agencement binaire ou ternaire des strophes – strophe / antistrophe + épode – ; travail du signifiant ; accentuation des mots : syllabes longues / brèves, etc.) – et que tout cela est perdu dès lors qu'on la traduit ! Une seule solution : inventer, dans la langue d'arrivée et pour aujourd'hui, un équivalent rythmique qui, sans chercher à restituer l'original, offre aux acteurs la possibilité de rythmer le texte et de se l'approprier. C'est le choix que nous avons fait, en proposant une adaptation du texte à la fois fidèle au sens et réinventée quant au rythme.

Repères chronologiques

490-480 : *guerres médiques*
Victoire des Grecs sur les « barbares » et hégémonie d'Athènes. Naissance d'Euripide en 480.
Tragédies d'Eschyle (cf. *Les Perses*, qui décrit la victoire d'Athènes et des Grecs vue du côté des perdants, du camp des Perses ; etc.)

431-404 : *guerre du Péloponnèse* (racontée par l'historien Thucydide)
Athènes, en guerre avec les Grecs eux-mêmes, de plus en plus inquiets de son impérialisme, finit par être vaincue en 404.
Socrate et les sophistes (dont Euripide est proche) coexistent à Athènes, les esprits changent...
Tragédies de Sophocle et Euripide (de quinze ans son cadet). Comédies d'Aristophane.

Entre 420 et 415 : *La Folie d'Héraclès* d'Euripide est représentée à Athènes.

La tyrannie n'a en vue aucun bien commun, sinon pour son avantage particulier.

Aristote, *Les Politiques* V, 10, 1310-b

Résumé de la pièce

Héraclès furieux (gr. *Héraclès mainomenos,* lat. *Hercules furens).* Tragédie grecque d'Euripide, d'une date incertaine, mais peut-être produite vers 417 av. J.-C. À l'origine, la pièce était simplement intitulée *Héraclès.*
Héraclès, engagé dans le dernier de ses douze Travaux, est descendu aux Enfers pour en ramener le chien Cerbère. Pendant sa longue absence, Lycos, avec l'aide d'une faction de Thébains, a tué Créon, roi de Thèbes et père de la femme d'Héraclès, Mégara, et s'est emparé du pouvoir. Il menace de tuer Mégara et les trois jeunes fils d'Héraclès (craignant leur vengeance future), et le célèbre père d'Héraclès, Amphitryon, à présent âgé. Ils se sont réfugiés devant l'autel de Zeus, mais Lycos menace de les livrer aux flammes et ceux-ci s'y préparent. C'est à ce moment qu'Héraclès revient, sauve sa famille et tue Lycos.
Mais sa constante ennemie, la déesse Héra, envoie Lyssa (« la furie ») qui, à contrecoeur, s'empare d'Héraclès et le pousse à tuer ses propres enfants (en lui faisant croire qu'ils sont les enfants d'Eurysthée) et sa femme. Après son accès de folie, Héraclès est rempli de désespoir. Sur quoi Thésée (qu'Héraclès a ramené des enfers au cours de son dernier travail) entre en scène, l'aide à reprendre courage et l'emmène à Athènes pour y être purifié.

Université d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité* (sous la dir. De M. C. Howatson),
Robert Laffont, Paris 1993 (pour la trad. française)

Ou bien (plus simplement) :

C'est l'histoire d'un type qui a tué sa femme et ses enfants sans le faire exprès.

Comment raconter cette histoire aujourd'hui ? Que montrer ? Est-ce qu'il faut s'interroger sur le pourquoi de cette folie meurtrière ? Ou plutôt se concentrer sur le moment du réveil de la conscience, quand le héros découvre ce que sa folie lui a fait faire ? Ou encore sur le moment décisif du dialogue avec Thésée, qui décide Héraclès à renoncer au suicide ?
Et que faire des dieux, dans tout cela ?…

Structure de la pièce

A noter qu'il y a ici comme deux pièces en une, le coup de théâtre du retour d'Héraclès faisant ressembler le dénouement de la première partie de la pièce à celui d'une comédie s'achevant sur un happy-end, et la seconde partie virant à la tragédie absolue avec la crise de démence d'Héraclès, qui à l'issue d'un « voyage imaginaire » mimé, tue ceux qu'il a sauvés. La pièce s'achève par un second coup de théâtre, l'arrivée providentielle de Thésée, qu'Héraclès a sauvé des Enfers.

« Fait exceptionnel, au lieu que les divinités apparaissent au prologue ou à l'exodos, c'est au milieu du drame que surviennent, portées par la *méchanè* [machine de scène], Iris et Lyssa, déesse de la rage. D'où une forte mise en relief de la folie du héros »[14], qui est bien au centre de la pièce et en constitue l'unité.

[14] P. Demont et A. Lebeau, « Dossier sur la tragédie grecque », in : *Les Tragiques grecs*, éd. de Fallois, Livre de Poche 1999.

Un des traits les plus remarquables de la pensée grecque est la possibilité d'expliquer tout événement sur deux plans à la fois et par deux causalités, qui se combinent ou se superposent…

La tragédie se définit plus par la nature des questions qu'elle pose que par celle des réponses qu'elle fournit.

J. de Romilly, *La Tragédie grecque,* PUF 1970

La démence d'Héraclès, dessin préparatoire, XVIIe (?)

«… La tragédie se caractérise par le fait d'envisager tout le réel en termes d'opposés/complémentaires. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une opposition stricte, mais d'une opposition où chaque terme renferme en lui quelque chose du terme opposé. »

Sophie Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, Editions Kimé, Paris 2003

Questions à débattre - (pour les élèves)

- Que se passe-t-il pour ses proches / pour lui-même quand un père trop longtemps absent et qu'on n'attendait plus rentre chez lui ?

- Que se passe-t-il pour l'épouse quand un mari qu'elle croyait disparu ou mort revient contre toute attente ?

- Dans quelles dispositions se trouve un homme revenant de la guerre (ou ayant traversé des expériences-limite) au moment de retrouver ses proches, ou la société « normale » ?

- Jusqu'où peut-on / doit-on supporter l'arbitraire du pouvoir (d'un parent, d'un professeur, d'un chef, d'un tyran ou d'un dictateur) ?

- Comment interrompre le processus de la violence quand il est lancé ? Quels sont les moyens de la canaliser, de la maîtriser ?

- Comment supporte-t-on de se découvrir coupable ? Comment assumer cette honte face aux autres / face à soi-même ? Est-ce que cette prise de conscience peut déboucher sur quelque chose de positif ?

- Selon vous, en quoi consiste, dans la pièce, l'erreur d'Héraclès ?

- Devait-il / ne devait-il pas se suicider, après son crime ? Etes-vous convaincus par ses raisons ? Et par les arguments de Thésée ?

- Héraclès, en partant, reprend ses armes : qu'en pensez-vous ? (A-t-il ou non tiré une leçon de cette tragédie ?)

- Que pensez-vous d'Amphytrion (en tant que père / beau-père / chef de famille / être humain) ? Quel est son rôle dans la pièce ? Est-il secondaire, central ?

- Que pensez-vous de Mégara et de ses réactions (de ce qu'elle dit / de ce qu'elle fait / de ce qu'elle est) ? Que peut-on déduire du rôle et la place de la femme / de l'épouse dans le monde grec

- Qui gouverne Thèbes, à la fin de la pièce ? Que va-t-il advenir de la cité ?

- A quelle époque, en quel temps est située l'histoire que raconte la pièce dans la mise en scène de la Comédie ? / A quelle époque, en quel temps se passe l'histoire que raconte la pièce pour les spectateurs grecs de l'Antiquité ?

- D'après cette pièce, que pense Euripide des dieux, de leur réalité, de leurs pouvoirs ?

Pour d'autres renseignements et pistes de réflexion lancez-vous sur internet en tapant "HERACLES" sur GOOGLE.

Deux parallèles contemporains avec la pièce

a) le drame d'Althusser

Louis Althusser fut, en France, l'un des philosophes majeurs de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.
En 1980, comme il en était arrivé à s'isoler complètement du monde extérieur, sa relation avec sa femme Hélène – qui lui était par ailleurs absolument nécessaire – devint de plus en plus tendue, au point qu'il songea au suicide…

Récit 1, p. 11-12

Soudain je suis debout, en robe de chambre, au pied de mon lit dans mon appartement de l'Ecole normale. […]

Devant moi : Hélène, couchée sur le dos, elle aussi en robe de chambre.

Son bassin repose sur le bord du lit, ses jambes abandonnées sur la moquette du sol.

Agenouillé tout près d'elle, penché sur son corps, je suis en train de lui masser le cou. Il m'est souvent advenu de la masser en silence, la nuque, le dos et les reins : j'en avais appris la technique d'un camarade de captivité, le petit Clerc, un footballeur professionnel, expert en tout.

Mais cette fois, c'est le devant de son cou que je masse. J'appuie mes deux pouces dans le creux de la chair qui borde le haut du sternum et, appuyant, je rejoins lentement, un pouce vers la droite un pouce vers la gauche en biais, la zone plus dure au-dessous des oreilles. Je masse en V. Je ressens une grande fatigue musculaire dans les avant-bras : je sais, masser me fait toujours mal aux avant-bras.

Le visage d'Hélène est immobile et serein, ses yeux ouverts fixent le plafond.

Et soudain je suis frappé de terreur : ses yeux sont interminablement fixes, et surtout voici qu'un bref bout de langue repose, insolite et paisible, entre ses dents et ses lèvres.

Certes j'ai déjà vu des morts, mais de ma vie je n'ai vu le visage d'une étranglée. Et pourtant je sais que c'est une étranglée. Mais comment ? Je me redresse et hurle : j'ai étranglé Hélène !

Récit 2, p. 246-247

Pourtant mon analyste était intervenu. Je dus le voir pour la dernière fois le 15 novembre, et il me dit que cette situation ne pouvait durer, qu'il fallait que j'accepte d'être hospitalisé. […] Passant sur tous les inconvénients que représentait le Vésinet [= clinique psychiatrique assez distante de Paris] pour Hélène, il avait estimé […]que j'y serais bien soigné […]. Il avait téléphoné au Vésinet, on pouvait m'y accueillir dans deux ou trois jours. Je ne dus pas dire non, en tout cas je ne me souviens plus de ma réponse exacte.

Les deux ou trois jours passèrent, rien n'advint. J'ai su plus tard que le jeudi 13 et le vendredi 14 novembre, Hélène vit mon analyste et qu'elle le supplia de lui accorder un délai de trois jours avant toute hospitalisation. Mon analyste céda sans doute à sa supplication, et il fut entendu que, sauf nouvel événement, j'entrerais au Vésinet le lundi 17 novembre. […]

Le dimanche 16 novembre à neuf heures, tiré d'une nuit impénétrable et que je n'ai jamais pu pénétrer depuis, je me retrouvai au pied de mon lit, en robe de chambre, Hélène allongée devant moi, et moi continuant à lui masser le cou, avec le sentiment intense que mes avant-bras étaient bien douloureux : évidemment ce massage. Puis je compris, je ne sais comment, sauf à l'immobilité de ses yeux et à ce pauvre bout de langue entre les dents et les lèvres, qu'elle était morte. Je me précipitai hors de notre appartement vers l'infirmerie où je savais trouver le Dr Etienne, en hurlant. Le destin était tombé.

Louis Althusser : extrait de *L'avenir dure longtemps*,
Stock/IMEC 1992

b) la faute de Zidane

Libération, mardi 11 juillet 2006 (extrait) : « Quand une forte tête réécrit la légende… »

« Au terme d'une éblouissante carrière, et à dix minutes d'une gloire assurée, Zidane a craqué, et frappé. Outre qu'elle gâche objectivement la fête et la défaite, la sortie ratée du champion, son coup de tête à la face du monde entier, mettent à mal le mythe patiemment construit. Abasourdis de la trahison ultime de leur héraut, pédagogues sincères et sponsors intéressés subissent le changement brutal de scénario, jusque là canoniquement héroïque. Les spécialistes de l'âme spéculeront sur le cas Z, sur la pulsion de mort ou sur la part d'ombre de chacun d'entre nous. Plus prosaïquement, d'autres souligneront que le sport, c'est aussi l'insulte, la castagne, les coups en douce, la vengeance, l'orgueil. Et que le panache et la beauté des exploits cachent de plus en plus mal la corruption, le truquage, le dopage, qui le rongent. Le geste apparemment fou, déraisonnable, de Zidane sonne comme un brutal rappel du réel. […] Et son coup de sang entrera dans la légende, au même titre que ses coups de génie.

Antoine de Gaudemar (éditorial)

La défense du capitaine Fracasse

En tuant lui-même le rêve qu'il avait initié, Zidane est resté insaisissable jusqu'au bout…

« Le sort tendait vers les tirs au but, écrit Jeepe. *Un joueur de cette classe ne pouvait finir sa carrière à pile ou face. »* ZZ a accompli le geste ultime. L'acte chevaleresque. Le romantisme foudroyant. *« Le geste de ce mondial*, écrit Didier Sept. *Pas beau ? Non. Sublime, forcément sublime… »* La sortie définitive. […] Un brin de théâtre antique, en tout cas […]. On parle de tragédie grecque. *« Euripide et Sophocle champions du monde »*, analyse Eric. […] Ce coup de tête dans le coeur, qui dépasse tout, même la défaite, reléguée au second plan, c'est un peu l'autodafé nietzschéen, façon *Humain, trop humain*, de sa propre postérité. *« Une façon inconsciente de revenir parmi les humains et de ne pas s'enterrer dans son mausolée »*, résume un internaute. […] Pour se venger d'une insulte probable, il a « tué » jusqu'à ce que lui-même soit « mis à mort »…

testostérone : Hormone masculine sécrétée par les testicules, qui contribue au développement et au maintien des organes sexuels et organes de la reproduction masculins en favorisant la maturation des spermatozoïdes et qui agit, entre autres, sur les caractères sexuels secondaires (poils, taille des testicules) ainsi que sur le désir sexuel. Les taux de testostérone ont une influence directe sur la libido et les comportements qui en dépendent.

Annexes

Qui est Héraclès ?

Héraclès, Hercule en latin, est le fils de Zeus et d'Alcmène. Alcmène, une mortelle, était l'épouse d'Amphitryon. Pour arriver à s'approcher d'Alcmène, Zeus, le roi des dieux, emprunta les traits de son mari. Cette nuit-là, Alcmène conçut le petit Héraclès. Celui-ci était promis à une grande destinée et fit bien vite preuve de courage et de force. Mais la rage d'Héra, la femme jalouse de Zeus, le poursuivra toute sa vie. (Celle-ci s'arrangea même pour faire naître Eurysthée, cousin d'Héraclès, juste avant lui, pour que la prédiction concernant Héraclès vise Eurysthée.) Pourtant, devenu adulte, Héraclès se rendit coupable d'un crime épouvantable. Il tua dans un accès de folie, de ses propres mains, sa femme, Mégara, et tous ses enfants, crise de démence dont serait encore responsable Héra.

Après s'être souillé du sang de ses enfants, Héraclès s'en repentit. Il se rendit à Delphes pour apprendre auprès de la Pythie d'Apollon comment expier son crime. L'oracle lui ordonna de se rendre à Tirynthe, et de s'y mettre, pendant douze ans, au service du roi Eurysthée, qui imposa successivement au fils d'Alcmène les tâches les plus difficiles qu'on puisse imaginer : « les douze travaux d'Héraclès ». Selon Euripide, cependant, les douze travaux seront volontairement accomplis par Héraclès pour Eurysthée *avant* son crime.

Université d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité* (sous la dir. De M. C. Howatson), Robert Laffont, Paris 1993 (pour la trad. française) :

articles : Héraclès, Travaux d'
Euripide
Théâtre grec

Héraclès, travaux d'.

Selon la tradition, le nombre des Travaux semble avoir été fixé à douze par les savants qui travaillaient à Alexandrie au III^e^ siècle av. J.-C., mais Euripide avait déjà évoqué ce chiffre, et ce sont douze travaux qui furent décrits sur les métopes du temple de Zeus à Olympie (v. 460 av. J.-C.). Ils furent imposés à Héraclès par Eurysthée, et, selon la liste la plus communément acceptée, se présentent comme suit :
Travaux dans le Péloponnèse :
1. Le lion de Némée, monstre invulnérable, rejeton d'Échidna et de Typhon, ou d'Orthros, envoyé par Héra à Némée en Argos, pour anéantir Héraclès. Celui-ci l'étouffa de sa main et se revêtit de sa peau, utilisant, pour la séparer du corps, les griffes de la bête, qui seules pouvaient pénétrer dans sa peau.

2. L'hydre, autre monstre né d'Échidna et de Typhon ; c'était un serpent venimeux qui habitait les marais de Lente près d'Argos. L'hydre avait neuf têtes, et lorsque l'une d'elles était coupée, une autre repoussait à sa place. De plus, Héra envoya à son aide un énorme crabe, d'où le proverbe : « même Héraclès ne peut pas combattre deux ennemis », prononcé par le héros lorsqu'il fit appel à son compagnon d'armes Iolaos. Ce dernier, alors qu'Héraclès coupait les têtes, les brûlait avec des tisons ardents. Héraclès trempa alors ses flèches dans le sang de l'hydre, ce qui rendit leurs blessures incurables (cela lui fut fatal). Il existe diverses versions de la légende, ainsi celle selon laquelle l'hydre avait une tête immortelle qu'Héraclès enterra sous un rocher. Le crabe, qu'Héraclès tua en l'écrasant sous son pied, est supposé être devenu la constellation du Cancer.

3. Le sanglier d'Érymanthe. Le travail d'Héraclès consistait ici à capturer vivant le sanglier qui vivait sur le mont Érymanthe, en Arcadie. Il l'attira dans un champ de neige, l'épuisa et le prit dans un filet. Alors qu'il était à la recherche du sanglier, il fut reçu chez le centaure Pholos, avec qui il partagea un tonneau de vin. Attirés dans la caverne par le parfum du vin, les autres centaures attaquèrent Héraclès ; en se défendant, il tua nombre d'entre eux grâce à ses flèches empoisonnées.

4. La biche aux pieds d'airain de Cérynie. Dans la version traditionnelle. Héraclès capture la biche vivante après une chasse d'une année qui l'entraîne jusqu'à la terre des Hyperboréens. Bien que femelle et donc par nature dépourvue de cornes, cet animal avait, prétendait-on, des cornes d'or et il était sacré aux yeux d'Artémis. Selon certains cette biche vivait dans les bois d'Oenoé, en Argolide. Son lien avec la ville achéetme de Cérynée ou avec le fleuve Cérynite demeure obscur.

5. Les oiseaux du lac Stymphale, oiseaux monstrueux, se nourrissant de chair humaine, qui infestaient les bois entourant le lac Stymphale, en Arcadie, utilisant les pointes acérées de leurs plumes de bronze comme flèches, pour tuer hommes et bêtes et les dévorer. Héraclès les effraya au moyen d'un gong de bronze (fabriqué par Héphaistos), transperça de ses flèches un certain nombre d'oiseaux, puis chassa le reste.

6. Les écuries d'Augias. Augias, roi d'Élis, possédait, comme son père Hélios, d'énormes troupeaux de bétail ; il fut exigé d'Héraclès qu'il nettoyât leurs étables en une seule journée, ce qui n'avait jamais été fait auparavant. Il y réussit en détournant les fleuves Alphée et Pérée, si bien que son cours traversa les lieux en entier.
Travaux hors du Péloponnèse.

7. Le taureau de Crète : soit le taureau dont Pasiphaé tomba amoureuse, soit celui qui amena Europe en Crète. Héraclès le captura vivant, le rapporta pour le montrer à Eurysthée et le laissa partir. Le taureau erra à travers la Grèce et s'installa finalement près de Marathon.

8. Les cavales de Diomède. Diomède, fils d'Arès et d'une nymphe, Cyrène, était roi des Bistones en Thrace. Ces chevaux étaient nourris de chair humaine. Héraclès tua Diomède et le donna en pâture à ses chevaux. Les animaux furent alors apprivoisés, et Héraclès les fit venir à Argos.

9. La ceinture d'Hippolyte. La fille d'Eurysthée convoitait la ceinture donnée à Hippolyte, reine des Amazones, par son père Arès. Eurysthée ordonna à Héraclès de s'en emparer. Hippolyte était sur le point de la lui remettre quand Héra sema le trouble ; durant la bataille qui survit, Héraclès tua Hippolyte, dont il prit la ceinture. Selon une autre version, il fit prisonnière Mélanippé, l'auxiliaire d'Hippolyte, qui lui remit la ceinture comme prix de sa liberté.

10. Les bœufs de Géryon. Pour se procurer ce bétail, Héraclès dut voyager jusqu'aux extrêmes confins de l'Occident où ils paissaient, sur l'île mythique d'Erythie (« l'île rouge ») dans l'Océan. Hélios (le Soleil) admira tant la témérité d'Héraclès, qui banda son arc dans sa direction quand la chaleur le dérangea, qu'il lui donna sa nacelle d'or dans laquelle il avait l'habitude de naviguer jusqu'à Érythie. À la fin du voyage, Héraclès érigea deux colonnes (Calpée et Abyla), les Colonnes d'Hercule, une de chaque côté du détroit de Gibraltar. Ayant atteint l'île, Héraclès tua le chien Orthros, le berger Eurytion et Géryon lui-même, qui était un monstre à trois corps ou un ogre à trois têtes, et il emporta son bétail soit dans la nacelle d'or, soit au cours d'un long voyage par voie terrestre en traversant l'Espagne, la France, l'Italie, et la Sicile, atteignant même la mer Noire, et connaissant ainsi de nombreuses autres aventures avant de rentrer chez lui sain et sauf.

11. Les pommes d'or des Hespérides (« filles de la Nuit »). Il s'agissait des pommes données par Gaia à Héra comme cadeau de noces, et conservées dans un jardin aux confins du monde. Héraclès, qui était chargé de rapporter les pommes, eut beaucoup de mal à trouver son chemin, et obligea Nérée à lui indiquer la direction du jardin. Après avoir tué Ladon, le dragon qui le gardait, il emporta les pommes. Selon une autre version, il incita Atlas à aller chercher les pommes et soutint le ciel à sa place pendant qu'il s'exécutait. Certains prétendent qu'Atlas refusa alors de reprendre son fardeau, et qu'il fallut qu'Héraclès utilisât la ruse pour le lui faire reprendre.

12. Le voyage aux Enfers à la recherche de Cerbère. (C'est le dernier des travaux d'Hercule et le seul explicitement mentionné chez Homère.) Héraclès, après avoir été au préalable initié aux mystères d'Eleusis, et avec l'aide des dieux Hermès et Athéna, descendit aux Enfers, près du cap Ténare en Laconie. Alors qu'il se trouvait là, il libéra Thésée mais ne put en faire autant pour Pirithoos. C'est peut-être à cette occasion qu'Héraclès blessa Hadès lui-même d'une flèche, ainsi que le mentionne Homère. Héraclès attrapa et ligota le chien Cerbère, l'apporta à Eurysthée et le rendit ensuite aux Enfers. Ce mythe suggère peut-être qu'en surmontant la mort, Héraclès gagna finalement l'immortalité.

Euripide (v. 485-406 av. J.-C.)

Le plus jeune des trois grands auteurs tragiques athéniens. Nous n'avons que peu de renseignements fiables sur sa vie, la plupart des anecdotes que l'on raconte sur lui découlant en fin de compte des plaisanteries hostiles de poètes comiques, telles que des références à sa mère qui vendait des légumes sur le marché. L'histoire selon laquelle il écrivait ses pièces dans une grotte de Salamine confirme d'autres indices relatifs à ses tendances à la solitude. Il ne se distingua pas non plus dans le domaine de la politique. Dans l'esprit du public, il était associé aux sophistes, dont on dislingue l'influence dans ses œuvres et on prétend qu'il connaissait Anaxagore, Socrate et Protagoras ; on suppose que c'est chez lui que Protagoras donna la première lecture publique de son ouvrage sceptique *Au sujet des dieux*. Euripide gagna la compétition dramatique avec la trilogie qui contenait *Hippolyte* en 428 et, à titre posthume, avec la trilogie contenant *Les Bacchantes* et *Iphigénie à Aulis*, probablement produits en 405, et seulement en deux autres occasions. En 408 environ, rempli d'amertume par son impopularité, dit-on, il se retira d'Athènes pour se rendre à la cour d'Archelaos, roi de Macédoine. C'est là qu'il mourut, déchiré dit-on par les chiens d'Archelaos, peu avant les Dionysiaques de 406 au *praogon* desquelles Sophocle commémora sa mort en présentant son propre choeur tragique dépourvu de guirlandes.

Nous possédons dix-neuf des quatre-vingt-douze pièces qu'Euripide est censé avoir écrites, et nous en connaissons environ quatre-vingts titres. Les pièces que nous possédons entrent dans deux catégories :

I. Un choix de dix pièces peut-être effectué vers 200 et transmis avec les scholies, qui se compose d'*Alceste* (438, second prix), *Médée* (431, troisième prix), *Hippolyte* (428, premier prix), *Andromaque* (date inconnue ; v. 426), *Hécube* (date inconnue, v. 424), *Les Troyennes* (415, second prix), *Les Phéniciennes* (entre 412 et 408), *Oreste* (408), *Les Bacchantes* (405 ; les scholies sont perdues), et *Rhésos* (qui n'est peut-être pas authentique).

II. Une partie d'une disposition alphabétique de ses œuvres comprenant des pièces dont les titres (grecs) commencent par les lettres grecques E à K, à savoir : *Hélène* (412), *Electre* (date inconnue ; v. 417), *Les Enfants d'Héraclès* (Heracleidae, date inconnue, v. 430), *La Folie d'Héraclès* (date inconnue ; v. 417), *Les Suppliantes* (2) (date inconnue ; v. 422), *Iphigénie à Aulis* (405 ; donnée en même temps que *Les Bacchantes*), *Iphigénie en Tauride* (date inconnue ; v, 414), *Ion* (date inconnue ; v. 410) et *Le Cyclope* (drame satyrique, probablement tardif). Nous avons donc dans ce second groupe quelques pièces d'Euripide qui peuvent être considérées comme un choix représentatif de son œuvre, plutôt que des pièces sélectionnées dans un but précis, tel que le programme d'une école. Au XXe siècle, on a découvert sur des papyrus des restes très fragmentaires de plusieurs de ses pièces perdues.

Le ton caractéristique des tragédies d'Euripide provient du fait que l'auteur s'éloigne de l'orthodoxie d'Eschyle et de Sophocle. Il exprime un point de vue non conventionnel et non traditionnel, en mettant en scène des gens qui ne comptent pas socialement, tels que des femmes et des esclaves ; de même, il remet en cause les vieilles histoires à la lumière du scepticisme du V^{e} siècle. Ses héros et ses héroïnes mythiques, revêtus de vêtements appropriés à leurs souffrances — les Athéniens n'ont jamais oublié que dans le *Télèphe*, il décrivit son héros vêtu de haillons — décrivent leurs malheurs dans une langue contemporaine et en termes humains, et un esclave peut y révéler une noblesse d'esprit en conflit avec son statut. Dans la *Poétique,* Aristote cita, à ce propos, ce mot de Sophocle disant que lui, Sophocle, représentait les gens tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils étaient.

Dans l'Antiquité, on a souvent reproché à Euripide de représenter ses personnages, particulièrement les femmes, comme inutilement méchants. Il était sans aucun doute attiré par les histoires de passions violentes et étranges — Phèdre tombant incestueusement amoureuse de son beau-fils Hippolyte, Médée se vengeant de son mari et assassinant leurs enfants, la folie d'Héraclès ; mais ce qui l'intéressait précisément était le conflit qui jaillissait de l'esprit de tels personnages. Les critiques du XIXe siècle le traitèrent volontiers de rationaliste à cause de son attitude sceptique vis-à-vis de la religion et de la moralité, mais à une époque plus récente il fut non sans raison taxé d'irrationalisme parce qu'il dépeint des êtres luttant contre leurs propres pulsions irrationnelles. [...] Aristophane fit une parodie brillante d'Euripide dans *Les Grenouilles* et, à un moindre degré, dans *Les Acharniens* et *Les Thesmophories*. Aristote l'appela « le plus tragique des poètes » (c.-à.-d. celui qui suscite le mieux la pitié et la crainte), ce qui dépeint particulièrement bien sa description des horreurs de la guerre. On dit qu'après l'expédition en Sicile, certains prisonniers athéniens gagnèrent leur liberté en récitant des passages de ses pièces.

Théâtre. 1. *Grec.*

Le théâtre grec semble tirer son origine de l'*orchestra,* espace circulaire en terre battue et en plein air, où évoluaient les chœurs lyriques (dont une variante, le dithyrambe, serait l'ancêtre de la tragédie attique). Les théâtres grecs étaient tous construits à ciel ouvert et adossés à une pente. La description qui va suivre concerne le théâtre de Dionysos à Athènes, qui paraît très représentatif. Au centre de l'*orchestra* se dressait l'autel de Dionysos, autour duquel évoluait le chœur, accompagné par un joueur de flûte qui se tenait probablement sur les marches de l'autel. Le *théatron* (lieu d'où l'on regarde), enceinte réservée aux spectateurs au-dessus de \'*orchestra,* était fermé par un mur extérieur *(analemma).* Les spectateurs de haut rang s'asseyaient sur des sièges de pierre situés sur le devant du *théatron ;* le reste de l'assemblée prenait place derrière, sur de grands bancs de bois fixés sur la pente de la colline et séparés par des promenades circulaires, coupées à intervalle régulier dans le sens de la hauteur par des escaliers. De chaque côté de *l'orchestra* se trouvait un *parodos,* entrée latérale utilisée à la fois par les spectateurs pour accéder aux gradins, par le chœur et parfois aussi par les acteurs pour gagner l'*orchestra* et en sortir à la fin de la pièce. Plus tard, quand la pièce représentée se déroulait à Athènes, une convention voulait que les personnages censés venir de l'agora ou du Pirée entrent par la droite (ce qui était conforme à la disposition des lieux) et ceux censés arriver de la campagne par la gauche. Derrière l'*orchestra* se trouvait la scène, *skènè* (tente, cabane), une plate-forme surélevée d'un ou deux mètres au-dessus de l'*orchestra,* d'environ huit mètres de largeur et trois de profondeur, reliée par une rampe à l'*orchestra.* Le *proskenion,* le devant de la scène où se tenaient les acteurs, était dominé par le mur de scène, percé de plusieurs portes et présentant un décor fixe. Son toit pouvait être utilisé pour la mise en scène, comme ce fut le cas pour l'*Agamemnon* d'Eschyle, où un guetteur solitaire est censé s'installer sur le toit du palais. Les loges des acteurs se trouvaient derrière le mur de scène.

La *mèchanè* (la machine) et l'*ekkyklèma* (« ce qu'on roule au-dehors ») étaient les deux principaux dispositifs scéniques, utilisés surtout pour la tragédie (ils faisaient l'objet de railleries dans les comédies). La *mèchanè* était une sorte de grue permettant de faire évoluer les acteurs au-dessus de la scène ; elle était utilisée pour représenter un dieu descendant du ciel ou apparaissant au-dessus d'une maison.[…] Euripide en faisait un usage fréquent pour conclure ses pièces. *L'ekkyklèma,* sorte d'estrade à roulettes que l'on poussait à l'extérieur par l'ouverture centrale de la *skènè,* était un dispositif permettant d'arranger un tableau évoquant des événements extérieurs à la scène et révélés aux acteurs et aux spectateurs ; dans l'*Agamemnon,* par exemple, Clytemnestre y apparaît derrière les corps d'Agamemnon et de Cassandre assassinés. Le théâtre grec ignorait ce que nous appelons « décor », cependant certains accessoires étaient parfois utilisés : des statues, autels, ou des panneaux légers représentant des éléments de décor. Il n'y avait pas de rideaux de scène…

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*,
Editions sociales, Paris 1980

articles : tragique
chœur
traduction théâtrale

On constatera que tout ce qui est dit ci-dessous du tragique ne convient pas forcément à la pièce et au héros d'Euripide... ce qui met en évidence la nouveauté apportée par le théâtre d'Euripide, par son rapport aux dieux, à la morale et au tragique.

- TRAGIQUE

Il faut soigneusement distinguer la *tragédie,* genre littéraire possédant ses propres règles, et le *tragique,* principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et même dans l'existence humaine. Pourtant, c'est clairement à partir des tragédies (des Grecs aux tragédies modernes d'un GIRAUDOUX ou d'un SARTRE) que s'étudie le mieux le tragique, car, comme le remarque P. RICOEUR : « l'essence du tragique (s'il en est une) ne se découvre que par le truchement d'une poésie, d'une représentation, d'une création de personnages, bref le tragique est d'abord montré *sur* des œuvres tragiques, opéré *par* des héros qui existent pleinement dans l'imaginaire. Ici, la tragédie instruit la philosophie ». […]

I. LA CONCEPTION CLASSIQUE DU TRAGIQUE

A. Le conflit tragique :
Le héros accomplit une action tragique lorsqu'il sacrifie volontairement une partie légitime de lui-même à des intérêts supérieurs, ce sacrifice pouvant aller jusqu'à la mort. HEGEL en donne une définition montrant l'écartèlement du héros entre des exigences contradictoires : « Le tragique consiste en ceci : que dans un conflit les deux côtés de l'opposition ont en soi raison, mais qu'ils ne peuvent accomplir le vrai contenu de leur finalité qu'en niant et blessant l'autre puissance qui elle aussi a les mêmes droits, et qu'ainsi ils se rendent coupables dans leur moralité et par cette moralité même. ». Le tragique est produit par un conflit inévitable et insoluble, non pas par une série de catastrophes ou de phénomènes naturels horribles, mais à cause d'une fatalité qui s'acharne sur l'existence humaine. Le mal tragique est irrémédiable.

B. Les protagonistes :
Quelle que soit la nature exacte des forces en présence, le conflit tragique classique oppose toujours l'homme et un principe moral ou religieux supérieur. Pour l'apparition de la tragédie grecque, « pour qu'il y ait action tragique, il faut que se soit dégagée la notion d'une nature humaine ayant ses caractères propres, et qu'en conséquence les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer ; mais il faut qu'ils ne cessent pas d'apparaître inséparables » (VERNANT). Ainsi, pour HEGEL, le vrai thème de la tragédie c'est le divin, non pas le divin de la conscience religieuse, mais le divin dans sa réalisation humaine à travers la moralité et la loi morale.

C. Réconciliation :
L'ordre moral conserve toujours, quelles que soient les motivations du héros, le dernier mot : « L'ordre moral du monde, menacé par l'intervention partiale du héros tragique dans le conflit de valeurs égales, est rétabli par la justice éternelle lorsque le héros succombe » (HEGEL). Malgré le châtiment ou la mort, le héros tragique se réconcilie avec la loi morale et la justice éternelle, car il a compris que son désir était unilatéral et blessait la justice absolue sur laquelle repose l'univers moral du commun des mortels, en fait un personnage qu'on admire toujours, même s'il s'est rendu coupable des plus grands crimes.

D. Destin :

Le divin prend parfois la forme d'une fatalité ou d'un destin qui écrase l'homme et réduit à néant son action. Le héros a connaissance de cette instance supérieure et il accepte de se confronter à elle tout en sachant qu'il scelle sa peine en engageant le combat. L'action tragique, en effet, comporte une série d'épisodes dont l'enchaînement nécessaire ne peut que conduire à la catastrophe. La motivation est à la fois intérieure au héros et dépendante du monde extérieur, de la volonté des autres personnages. La transcendance prend des identités fort diverses au cours de l'histoire littéraire : fortune, loi morale (CORNEILLE), passion (RACINE, SHAKESPEARE), déterminisme social ou hérédité (ZOLA).

E. La liberté tragique :

L'homme recouvre ainsi sa liberté : « Ce fut une grande idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtiment même pour un crime *inévitable,* afin de manifester ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté et de sombrer par une déclaration des droits de la volonté libre » (SCHELLING. cité par SZONDI). Le tragique est donc autant la marque de la fatalité que la fatalité librement acceptée par le héros : celui-ci relève le défi tragique, accepte de se battre, il prend sur lui la faute (qu'on lui impute parfois à tort) et ne cherche aucun compromis avec les dieux : il est prêt à mourir pour affirmer sa liberté à fonder sa liberté tragique sur la reconnaissance de la nécessité.

F. La faute tragique :

C'est à la fois l'origine et la raison d'être du tragique *(hamartia).* Pour ARISTOTE, le héros commet une faute et « tombe dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa perversion mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise » *(Poétique,* I 453a). Ce paradoxe tragique (alliance de la *faute* morale et de l'erreur de jugement) est constitutif de l'action, et les différentes formes de tragique s'expliquent par l'évaluation sans cesse reconsidérée de cette faute. La règle d'or pour le dramaturge est en tout cas de présenter des héros ni trop coupables, ni tout à fait innocents. Tantôt, le tragédien minimise la portée de la faute, en fait un dilemme moral qui dépasse l'individualité et la liberté du héros (CORNEILLE), tantôt il fait du héros un être qui est livré sans merci à un *dieu caché :* ainsi, selon GOLDMANN, le tragique du héros racinien naît de l'opposition radicale entre un monde sans conscience authentique et sans grandeur humaine, et le personnage tragique dont la grandeur consiste précisément dans le *refus* de ce monde et de la vie. Cette dernière conception fonde une conception quasi absurde du tragique : pour J.M. DOMENACH, « le tragique apparaît d'emblée comme le pressentiment d'une culpabilité sans causes précises et pourtant l'évidence n'est à peu près pas discutée ». Le tragique devient vite la matérialisation de la faute et du mal injustifiés, la tragédie reçoit pour « rôle scandaleux » (...) « de remplacer l'esprit humain en face du mal injustifié ».

G. L'effet produit : la catharsis :

La tragédie — et le tragique — se définissent ainsi essentiellement en fonction de l'effet produit sur le spectateur. Outre la célèbre purgation des passions (dont on ne sait au juste si elle est imitation des passions ou *purification par* les passions), l'effet tragique doit laisser chez le spectateur une impression d'élévation de l'âme, un enrichissement psycholgique et moral : c'est pourquoi l'action n'est vraiment tragique que lorsque le héros offre au public, en sacrifice, ce sentiment de transfiguration *(pitié-terreur).*

H. Autres critères du tragique :

Les différentes esthétiques ne se contentent pas d'envisager le tragique à un niveau ontologique et anthropologique. Confondant très souvent *tragique* et *tragédie*, elles redéfinissent le tragique en fonction de normes plus dramaturgiques et esthétiques que philosophiques, et ce, depuis la fameuse définition aristotélicienne selon laquelle l'action tragique est l'imitation des *incidents* de la fable ; c'est l'imitation des actions humaines, en particulier du passage du malheur au bonheur, le tout étant présenté autour d'un renversement de la situation (*peripeteia*) et de la *reconnaissance* (*anagnorisis*). […]

- CHŒUR

Terme commun à la musique et au théâtre. Depuis le Théâtre grec, le choeur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés.
Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces *(actants)* non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs : « les chœurs expriment des idées et des sentiments généraux, tantôt avec une substanlialité épique, tantôt avec un élan lyrique » (HEGEL). Sa fonction et sa forme varient tellement au cours des âges qu'un bref rappel historique s'impose.

I. EVOLUTION DU CHŒUR

L'origine du théâtre grec — et avec lui de la tradition théâtrale occidentale — se confond avec les célébrations rituelles d'un groupe dans lequel danseurs et chanteurs forment à la fois le public et la cérémonie. La forme dramatique la plus ancienne serait la récitation du choriste principal interrompu par le chœur. A partir du moment où les réponses au chœur sont faites par un, puis par plusieurs protagonistes, la forme dramatique (dialogue) devient la norme, et le chœur n'est plus qu'une instance commentatrice (avertissements, conseils, supplications).
Dans la comédie aristophanienne, le chœur s'intègre largement à l'action, intervient dans les *parabases.* Puis il tend à disparaître ou à n'avoir qu'un rôle d'intermède lyrique. (De même dans la comédie romaine.)
[…] Avec le dépassement de la dramaturgie illusionniste, le chœur fait aujourd'hui sa réapparition comme moyen de distanciation (BRECHT, ANOUILH et son *Antigone).*

II. POUVOIRS DU CHŒUR

A. Fonction esthétique déréalisante :

Malgré son importance fondatrice dans la tragédie grecque, le chœur apparaît vite comme élément artificiel et extérieur au débat dramatique entre les personnages. Il devient une technique épique et souvent distanciante, car il concrétise devant le spectateur un autre spectateur-juge de l'action habilité à commenter celle-ci, un « spectateur idéalisé » (SCHLEGEL). Fondamentalement, ce commentaire épique revient à incarner sur scène le public et son regard. SCHILLER dit de lui exactement ce que BRECHT dira plus tard du narrateur épique et de la distanciation : « En séparant les parties les unes des autres et en intervenant au milieu des passions avec son point de vue apaisant, le chœur nous rend notre liberté, qui autrement disparaîtrait dans l'ouragan des passions. » (« Sur l'emploi du chœur dans la Tragédie » ; préface à *la Fiancée de Messine »*).

B. Idéalisation et généralisation :

En s'élevant au-dessus de l'action « terre-à-terre » des personnages, le chœur relaie le discours « profond » de l'auteur ; il assure le passage du particulier au général. Son style lyrique élève le discours réaliste des personnages à un niveau insurpassable, le pouvoir de généralisation et de découverte de l'art s'en trouve décuplé : « Le chœur quitte le cercle étroit de l'action, pour s'étendre sur le passé et le futur, sur les temps anciens et sur les peuples, sur l'humain en général, pour tirer les grandes leçons de la vie, et exprimer les enseignements de la sagesse. » (SCHILLER).

C. Expression d'une communauté :

Pour que le spectateur réel se reconnaisse dans le « spectateur idéalisé » que constitue le chœur, il faut nécessairement que les valeurs transmises par ce dernier soient les siennes et qu'il puisse s'y identifier totalement. Le chœur n'a donc de chance d'être accepté par le public que si celui-ci forme une masse soudée par un culte, une croyance ou une idéologie. Il doit être spontanément accepté comme un jeu, c'est-à-dire comme un univers autonome aux règles connues de tous que nous ne remettons pas en question dès que nous acceptons de nous y soumettre. Le chœur est — ou devrait être — selon SCHILLER « un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler du monde réel et pour préserver son sol idéal et sa liberté poétique ». Dès que la communauté franchit les limites de cette forteresse ou révèle les contradictions qui la traverse, le chœur est critiqué comme irréaliste ou mystificateur et il est voué à disparaître. Toutes les époques n'ayant pas le don de « faire figurer le caractère public de la vie » (LUKACS), le chœurtombe parfois en désuétude, en particulier dès que l'individu sort de la masse (XVII^{ème} siècle et XVIII^{ème} siècle) ou prend conscience de sa force sociale et de sa position de classe.

D. Force de contestation :

Le caractère fondamentalement ambigu du chœur — sa force cathartique et cultique d'une part, et son pouvoir distanciant d'autre part — explique qu'il se soit maintenu dans les moments historiques où on ne croit plus au grand individu sans connaître (encore ?) l'individu libre d'une société sans contradictions. Ainsi, chez BRECHT ou DURRENMATT (cf. *La visite de la vieille dame),* il intervient pour dénoncer ce qu'il serait théoriquement censé représenter : un pouvoir unifié, sans débats internes, présidant aux destinées humaines.

Dans des formes « néo-archaïques » de communauté théâtrale, il ne joue pas ce rôle critique ; il revêt le costume du groupe soudé et célébrant un culte. C'est le cas des spectacles de *happenings,* des « performances » faisant appel à l'activité physique du public ou des communautés théâtrales (le *Living Théâtre* est l'exemple typique d'utilisation continue, bien qu'invisible, d'un chœur dans l'espace scénique et social).

Le chœur — sa fonction et donc ses apparitions historiques — dépend étroitement des conditions socio-économiques de la société dans laquelle il a ou non les moyens de se développer. Son rôle esthétique n'est qu'une conséquence de ces conditions sociales. Il constitue cependant — sans qu'il y ait là contradiction — un principe structural indispensable à l'œuvre dramatique, principe qui prend seulement des visages différents aux moments où la société n'a plus l'unité ou la force d'alimenter son propre chœur.

• TRADUCTION THÉÂTRALE

Angl. : *translation* ; All. : *Übersetzung* ; Esp. : *traducción*.

I. SPÉCIFICITÉ DE LA TRADUCTION POUR LA SCÈNE

Pour rendre justice à la théorie de la traduction théâtrale, notamment la traduction pour la scène effectuée en vue d'une mise en scène, il faut tenir compte de la *situation d'énonciation* propre au théâtre : celle d'un texte proféré par l'acteur, en un temps et en un lieu concrets, à l'adresse d'un public recevant sur-le-champ un texte et une mise en scène. Pour penser le processus de la traduction théâtrale, il faudrait interroger à la fois le théoricien de la traduction et le metteur en scène ou l'acteur, s'assurer de leur coopération et intégrer l'acte de la traduction à cette *translation* beaucoup plus large qu'est la mise en scène d'un texte dramatique. Au théâtre, en effet, le phénomène de la traduction pour la scène dépasse de beaucoup celui, assez limité, de la traduction interlinguale du texte dramatique.

Pour tenter de cerner quelques problèmes de traduction spécifique à la scène et à la mise en scène, il sera indispensable de tenir compte de deux évidences : *primo*, au théâtre, la traduction passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs ; *secundo*, on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps. Il convient enfin de distinguer nettement entre traduction et *adaptation*, notamment brechtienne *(Bearbeitung*, littéralement : « retravail ») : par définition l'adaptation échappe à tout contrôle : « Adapter, c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur. Traduire, c'est transcrire toute une pièce dans l'ordre, sans ajout ni omission, sans coupures, développement, interversion de scène, refonte des personnages, changements de répliques » [15].

II. L'INTERFÉRENCE DES SITUATIONS D'ÉNONCIATION

Le traducteur et le texte de sa traduction sont à l'intersection de deux ensembles auxquels ils appartiennent à des degrés divers. Le texte traduit fait partie à la fois du texte et de la culture-source et du texte et de la culture-cible, étant entendu que le transfert concerne à la fois le texte-source, dans sa dimension sémantique, rythmique, acoustique, connotative, etc., et le texte-cible, dans ces mêmes dimensions nécessairement adaptées à la langue et la culture-cibles. À ce phénomène « normal » pour toute traduction linguistique s'ajoute, au théâtre, le rapport des situations d'énonciation : celle-ci est le plus souvent virtuelle, puisque le traducteur travaille la plupart du temps à partir d'un texte écrit ; il arrive toutefois (mais rarement) qu'il ait saisi ce texte à traduire dans une mise en scène concrète, à savoir « entouré » d'une situation d'énonciation réalisée.

Mais même dans ce cas, à la différence du doublage pour le cinéma, il sait bien que sa traduction ne pourra conserver sa situation d'énonciation de départ, mais qu'elle est destinée à une future situation d'énonciation qu'il ne connaît pas encore, ou pas très bien. Dans le cas d'une mise en scène concrète du texte traduit, on perçoit parfaitement la situation d'énonciation dans la langue et la culture-cible. En « amont », dans le cas du traducteur, la situation est beaucoup plus difficile, puisqu'en traduisant il doit adapter une situation d'énonciation virtuelle, mais passée, qu'il ne connaît pas ou plus, à une situation d'énonciation qui sera actuelle, mais qu'il ne connaît pas ou pas encore. Avant même d'aborder la question du texte dramatique et de sa traduction, on constate donc que la situation d'énonciation réelle (celle du texte traduit et mis en situation de réception) est une transaction entre les situations d'énonciation-source et cible et qu'elle fait en quelque sorte loucher un peu vers la source et beaucoup vers la cible.
La traduction théâtrale est un acte herméneutique comme un autre : pour savoir ce que veut dire le texte-source, il faut que je le bombarde de questions pratiques *à partir* d'une langue-cible, que je lui demande : placé là où je suis, dans cette ultime situation de réception, et transmis dans les termes de cette autre langue qu'est la langue-cible, que veux-tu dire pour moi et pour nous ? Acte herméneutique qui consiste, pour *interpréter* le texte-source, à en dégager quelques grandes lignes, traduites dans une autre langue, à tirer ce texte étranger vers soi, à savoir vers la langue et la culture-cible, pour faire toute la différence avec son origine et sa source. La traduction n'est pas une recherche d'équivalence sémantique de deux textes, mais une appropriation d'un texte-source par un texte-cible. Pour décrire ce processus d'*appropriation*, il faut suivre les étapes de son acheminement depuis le texte et la culture-source jusqu'à la réception concrète du public.[16]

[15] DÉPRATS, *in* M. CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris 1995 (2e édition ; 1ère édition, 1991)
[16] P. PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, Paris 1990

III. LA SÉRIE DES CONCRÉTISATIONS

Pour comprendre les transformations du texte dramatique, successivement écrit, traduit, analysé dramaturgiquement, énoncé scéniquement et reçu par le public, il faut reconstituer son périple et ses transformations au cours de ses concrétisations successives.

Le texte de départ (T^0) est la résultante des choix et de la formulation par son auteur. Ce texte n'est lui-même lisible que dans le contexte de sa situation d'énonciation, notamment de sa dimension inter et idéo-textuelle, à savoir de son rapport à la culture ambiante.

a. Le texte de la traduction écrite (T^1) dépend de la situation d'énonciation virtuelle et passée de T^0 ainsi que de celle du futur public, qui recevra le texte en T^3 et T^4. Ce texte T^1 de la traduction constitue une première concrétisation. Le traducteur est dans la position d'un lecteur et d'un dramaturge (au sens technique du mot) : il fait son choix dans les virtualités et les parcours possibles du texte à traduire. Le traducteur est un dramaturge qui doit d'abord effectuer une traduction *macrotextuelle*, à savoir une analyse dramaturgique de la fiction véhiculée par le texte. Il doit reconstituer la fable, selon la logique actantielle qui lui semble convenir ; il reconstitue la dramaturgie, le système des personnages, l'espace et le temps où évoluent les actants, le point de vue idéologique de l'auteur ou de l'époque qui transparaissent dans le texte, les traits individuels spécifiques de chaque personnage et les traits suprasegmentaux de l'auteur qui tend à homogénéiser tous les discours et le système des échos, répétitions, reprises, correspondances qui assurent la cohérence du texte-source. Mais la traduction macro-textuelle, si elle n'est possible qu'à la lecture du texte – des microstructures textuelles et linguistiques – engage en retour la traduction de ces mêmes microstructures. En ce sens, la traduction théâtrale (comme toute traduction littéraire ou traduction de fiction) n'est pas une simple opération linguistique ; elle engage trop une stylistique, une culture, une fiction, pour ne pas passer par ces macrostructures-là.

b. Le texte de la dramaturgie (T^2) est donc toujours lisible dans la traduction de T°. Il arrive même qu'un dramaturge s'interpose entre traducteur et metteur en scène (en T^2, donc) et qu'il prépare le terrain pour la future mise en scène en systématisant les choix dramaturgiques, à la fois à la lecture de la traduction T^1 – laquelle est, on vient de le voir, infiltrée par l'analyse dramaturgique – et éventuellement en se reportant à l'original T^0.

c. L'étape suivante, en T^3, est celle de la mise à l'épreuve du texte, traduit en T^1 et T^2, au contact de la scène : c'est la concrétisation de renonciation scénique. Cette fois-ci, la situation d'énonciation est enfin réalisée ; elle « baigne » dans le public, la culture-cible, lesquels vérifient immédiatement si le texte passe ou non ! La mise en scène, en tant que confrontation des situations d'énonciations, virtuelle de T^0 et actuelle de T^3, propose un *texte spectaculaire*, en suggérant d'examiner toutes les relations possibles entre signes textuels et signes scéniques.

d. Mais la série n'est pas encore achevée, car il faut que le spectateur reçoive cette concrétisation scénique T^3 et qu'il se l'approprie à son tour : on pourrait nommer cette dernière étape la *concrétisation réceptive* ou l'*énonciation réceptive*. C'est le moment où le texte-source est enfin parvenu à ses fins : toucher un spectateur au cours d'une mise en scène concrète. Ce spectateur ne s'approprie le texte qu'au terme d'une cascade de concrétisations, de traductions « intermédiaires » qui elles-mêmes, à chaque étape, réduisent ou élargissent le texte-source, en font un texte toujours à trouver, toujours à constituer. Il n'est pas exagéré de dire que la traduction est en même temps une analyse dramaturgique (T^1-T^2), une mise en scène (T^3) et une adresse au public (T^4) *qui s'ignorent*.

IV. LES CONDITIONS DE RÉCEPTION DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

A. La compétence herméneutique du futur public

On a vu que la traduction aboutit, en fin de parcours, à la concrétisation réceptive qui décide, en dernier ressort, de l'usage et du sens du texte-source T^0. C'est dire l'importance des conditions d'arrivée de l'énoncé traduit, conditions d'ailleurs très spécifiques dans le cas du public de théâtre qui doit *entendre* le texte et en particulier comprendre ce qui a poussé le traducteur à faire tel choix, à imaginer chez le public tel « horizon d'attente » [17]. C'est dans l'évaluation de soi-même et de l'autre que le traducteur se fera une idée du caractère plus ou moins approprié de sa traduction. Mais celle-ci dépend de bien d'autres facteurs, et notamment d'une autre compétence.

B. La compétence rythmique, psychologique, auditive du futur public

L'équivalence ou du moins la transposition rythmique et prosodique du texte-source (T^0) et du texte de la concrétisation scénique (T^3) est souvent relevée comme indispensable à la « bonne » traduction. Il faut en effet tenir compte de la forme du message traduit, notamment de sa durée et de son rythme qui font partie de son message. Mais le critère du jouable ou du parlable est à la fois valide pour contrôler le mode de réception du texte proféré et problématique dès qu'il dégénère en une norme du bien jouer ou du vraisemblable. Il est certain que l'acteur doit être physiquement capable de prononcer et de jouer son texte. Ceci implique d'éviter les euphonies, les jeux gratuits du signifiant, la multiplication des détails aux dépens d'une saisie rapide de l'ensemble. Cette exigence d'un texte *jouable* ou *parlable* peut toutefois conduire à une norme du bien parler, à une simplification facile de la rhétorique de la phrase ou de la performance proprement respiratoire et articulatoire de l'acteur (*cf.* les traductions de SHAKESPEARE). Un danger de banalisation sous couvert du texte « bien en bouche » guette le travail de la mise en scène.

Quant à la notion corrélative du texte *audible* ou *recevable,* elle dépend elle aussi du public et de sa faculté de mesurer l'impact émotionnel d'un texte et d'une fiction sur les spectateurs. Là aussi on observera que la mise en scène contemporaine ne reconnaît plus ces normes de la correction phonique, de la clarté du discours ou du rythme plaisant. D'autres critères se substituent à ceux, trop normatifs, d'un texte bien en bouche ou agréable à l'oreille.

V. LA TRADUCTION ET SA MISE EN SCÈNE

A. Le relais de la situation d'énonciation

La traduction en T^3, traduction déjà insérée dans une mise en scène concrète, est « branchée » sur la situation d'énonciation scénique, grâce à un système de déictiques. Dès qu'il est ainsi branché, le texte traduit peut s'alléger des termes qui ne sont compréhensibles que dans le contexte de leur énonciation. Le texte dramatique le sait déjà bien, qui joue beaucoup des déictiques, des pronoms personnels, des silences, ou qui reverse dans les indications scéniques la description des êtres et des choses, en attendant patiemment qu'une mise en scène relaie le texte.

Cette propriété du texte dramatique, et *a fortiori* de sa traduction pour la scène, permet à l'acteur de compléter le texte à dire par toutes sortes de moyens acoustiques, gestuels, mimiques, posturaux. Entre alors en jeu toute l'intervention rythmique de l'acteur sur le texte dramatique, son intonation qui en dit plus qu'un long discours, son phrasé qui raccourcit ou rallonge à volonté ses tirades, structure ou déstructure le texte : autant de procédés gestuels qui assurent une circulation entre la parole et le corps.

[17] H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, (trad.) Gallimard, Paris 1978

B. La traduction comme mise en scène

Deux écoles de pensée s'opposent, parmi les traducteurs et les metteurs en scène, quant au statut de la traduction face à la mise en scène. C'est le même débat que celui du rapport du texte dramatique et de sa *mise en scène**.

• Pour des traducteurs jaloux de leur autonomie et qui souvent considèrent que leur travail est publiable tel quel, qu'il n'est pas lié à une mise en scène particulière, la traduction ne détermine pas nécessairement ou totalement la mise en scène ; elle laisse les mains libres aux futurs metteurs en scène. Telle est la position de DÉPRATS [18].

• La thèse inverse assimile quasiment la traduction à une mise en scène, le texte de la traduction contenant déjà sa mise en scène et la commandant. Cela revient à considérer que le texte, original ou traduit, contient une *pré-mise en scène**, position criticable lorsqu'elle va jusqu'à suggérer qu'on doit en tenir compte pour réaliser la mise en scène et pour préparer la traduction. DÉPRATS nuance cette opposition trop tranchée : « S'il est des cas où le projet même de la traduction est indissociable du projet spectaculaire, une grande traduction, susceptible d'être reprise dans des mises en scène différentes, existe en dehors de toute référence à un spectacle précis » (901).

VI. THÉORIE DU VERBO-CORPS

On nomme *verbo-corps* l'alliance du geste et du mot. C'est un réglage, spécifique à une langue et à une culture, du rythme (gestuel et vocal) et du texte. Il s'agit de saisir la manière dont le texte-source, puis la mise en jeu-source associent un type d'énonciation gestuelle et rythmique à un texte ; ensuite on cherche un *verbo-corps* équivalent et approprié pour la langue-cible. Il est donc nécessaire, pour effectuer la traduction du texte dramatique, de se faire une image visuelle et gestuelle de ce *verbo-corps* de la langue et culture-source pour tenter de se l'approprier à partir du *verbo-corps* de la langue et culture-cible. On a souvent insisté sur la nécessité de rendre par le jeu de l'acteur et la mise en scène l'inscription du geste et du corps dans la langue-source, d'en restituer la « physicalité ». Il s'agit toujours de faire se rencontrer le *verbo-corps* venu de la culture et la langue-source avec celui de la culture et de la langue dans laquelle se fait la traduction.

Théâtre public, n° 44, 1982
PAVIS, P., *Semiotik der Theaterrezeption*, Narr Verlag, Tübingen, 1987
Sixièmes Assises, 1990.

[18] *in* M. CORVIN, *op. cit.*

Extraits de l'adaptation de *La Folie d'Héraclès* pour la scène

adaptation de Fabienne Barraud / Sylviane Dupuis / Bernard Meister

a) vers 1-21 (prologue d'Amphitryon)

AMPHITRYON

Qui ne connaît pas Amphitryon d'Argos,
ce mortel qui partagea son épouse
avec Zeus ?
Et qui est le père d'Héraclès ?

C'est moi.

J'habite cette ville de Thèbes,
d'où sortit du sol,
tout armée, la race des Spartes.

C'est d'eux
que descendit
Créon,
le roi de ce pays.

De Créon naquit Mégara, la femme de mon fils.

Naguère tous les Thébains
chantèrent à ses noces,
le jour où l'illustre Héraclès
la conduisit dans notre maison.

Mais Héraclès a quitté Thèbes.

Il a quitté Mégara
et les parents de sa femme,
tant était grand son désir
de reconquérir le trône d'Argos
où règne Eurysthée.

Argos d'où j'ai dû m'exiler
après avoir tué Electryon,
mon beau-père.
Un accident malheureux!

Mais, en promettant à Eurysthée
de purger la terre de ses monstres,
pour acheter notre retour (d'exil)
à Argos, notre vraie patrie,
Héraclès a accepté de payer
un prix bien trop lourd
pour réparer mon crime.
Est-ce la jalousie d'Héra
qui lui a troublé l'esprit ?
Ou bien était-ce son destin… ?

Pour comparaison : traduction de Louis Parmentier (éd. R. Laffont, Bouquins)

AMPHITRYON. – Quel mortel ne connaît l'époux dont Zeus a partagé la couche conjugale, l'Argien Amphitryon, qu'engendra jadis Alcée, fils de Persée, et qui est le père d'Héraclès ? C'est lui que vous voyez : il est venu habiter cette Thèbes où a germé la moisson des Spartes, nés de la terre, la race dont les survivants, sauvés en petit nombre par Arès, ont peuplé la ville de Cadmos des enfants de leurs enfants. De ces aïeux est issu Créon, fils de Ménécée et roi de ce pays. Créon fut le père de Mégara que voici ; c'est elle dont tous les Cadméens, au son de la flûte, célébrèrent jadis l'hyménée par des chants d'allégresse, le jour où l'illustre Héraclès la conduisit dans ma maison.

Mais, partant de Thèbes où j'ai fixé ma demeure, mon fils a quitté Mégara et ses beaux-parents ; c'est l'enceinte d'Argos et la ville bâtie par les Cyclopes qu'il aspire à habiter, et comme j'en suis exilé pour avoir tué Electryon, il a cherché à adoucir mon infortune et à obtenir notre rentrée dans la patrie en offrant à Eurysthée – prix bien haut pour notre retour – de purger la terre de ses monstres : c'était peut-être Héra qui, le maîtrisant de son aiguillon, le forçait à cette tâche ; peut-être était-ce simplement l'arrêt de sa destinée.

b) vers 348-435 : premier stasimon, strophe 1 (les douze travaux)

LE CHŒUR

Le héros qui s'est enfoncé
dans la ténèbre souterraine
des Enfers,
– qu'il soit le fils de Zeus
ou le fils d'Amphitryon, ça m'est égal –
je veux louer ses travaux.
L'éloge des hauts faits
est la vraie parure des morts.
D'abord il délivra
la forêt de Zeus
du lion de Némée.
Il mit sur son dos
la peau du fauve,
et sur sa tête (blonde)
la gueule béante du monstre.

ANTISTROPHE I

Puis des cruels Centaures,
son arc fit un carnage.
Vous vous en souvenez,
plaines infinies
dont les Centaures
ravageaient les moissons.
Et vous aussi,
vallées du Pélion,
quand,
tenant à pleines mains
vos sapins déracinés,
les Centaures dévalaient
et écrasaient sous leurs sabots
toute la terre thessalienne.

Et la biche aux cornes d'or,
au dos moucheté,
qui dévastait les récoltes,
il la capture vivante
et la porte en offrande
à la déesse Artémis.

STROPHE II

Les chevaux de Diomède,
devant leurs mangeoires sanglantes,
se délectaient de viande humaine.
Il les dompta
et les attela en quadrige.
Pour ce travail
imposé par Eurysthée,
tyran de Mycènes,
il franchit l'Hèbre
dont les eaux roulent de l'argent.

Sur la plage
que surplombe le Pélion,
il tua de ses flèches
Cycnos,
le meurtrier des voyageurs.

ANTISTROPHE II

Les Vierges musiciennes
chantaient
au jardin d'Hespérie.
Il vint y cueillir de sa main
les pommes d'or.
Un serpent
enroulé autour de l'arbre
en interdisait l'approche,
il le tua.

Puis il descendit
dans les profondeurs salées
pour assurer
aux rames des mortels
une mer paisible.

Soulageant Atlas,
il soutint de sa force d'homme
le ciel étoilé
où sont les dieux.

STROPHE III

Pour atteindre
l'armée des Amazones,
il passa les flots de l'Euxin
à la conquête du ceinturon d'or
que la fille d'Arès serrait
par-dessus sa tunique.

Ce trophée,
volé à la fille barbare,
il l'a offert à la Grèce.
Mycènes le conserve.

L'hydre aux mille têtes,
assoiffée de sang,
il la détruisit,
trempa ses flèches
dans son venin
pour en percer
le gardien des bœufs d'Erythie :
le Géant aux trois corps.

ANTISTROPHE III

Que de courses
dont il revint triomphant !
Mais pour l'Hadès,
pays des larmes,
il a dû s'embarquer
pour le dernier de ses travaux.
Sa vie est finie.
Hélas,
il n'en est pas revenu.
Son toit n'a plus d'ami
pour le défendre.
Ta maison mettait tout son espoir en toi
et tu n'es pas là…

c) vers 910-1015 (récit du messager – la folie d'Héraclès)

LE MESSAGER

Devant l'autel de Zeus
se préparait le sacrifice
puisqu'il fallait purifier
le palais du meurtre de Lycos
dont Héraclès avait jeté
le cadavre au-dehors.

Auprès de lui,
le chœur charmant de ses fils,
son vieux père et Mégara.

Déjà circulait la corbeille
autour de l'autel
et nous observions
pieusement le silence.

Héraclès allait saisir le tison
pour le plonger dans l'eau lustrale
quand il s'arrêta, sans rien dire.

Ne sachant ce qu'il attendait,
les enfants levèrent les yeux vers lui.

Il n'était plus le même,
le visage décomposé,
les yeux égarés, injectés de sang,
et l'écume coulait sur son menton.

Soudain,
il dit avec un rire de dément :

"Père, pourquoi allumer un feu purificateur
avant d'avoir tué Eurysthée ?

Pourquoi se purifier deux fois
si je puis tout achever d'un seul coup ?

Quand j'aurai rapporté ici la tête d'Eurysthée,
je laverai mes mains du sang
qu'aujourd'hui j'ai versé.

Répandez donc cette eau,
jetez ces corbeilles !

Qu'on me donne mon arc !

Où est ma massue ?

Je vais à Mycènes.
Il me faut des leviers et des pioches
pour renverser les assises
que les Cyclopes ont dressées
au cordeau rouge et au ciseau,
mon pic de fer va les entamer
et les faire s'écrouler."

Puis il se met en marche,
parle d'un char qui serait là,
prétend monter sur le siège
et agite le bras
comme s'il tenait un fouet en main.

Partagés entre le rire et la peur,
les esclaves se regardaient
et l'un d'eux demande alors :
"Notre maître se joue-t-il de nous
ou est-il fou?"

Lui cependant montait
et descendait dans la maison.

Se précipitant dans la grande salle,
il dit qu'il est arrivé dans la ville de Nisos,
dans un palais.
Il s'étend sur le sol,
comme pour se faire servir un repas.

Après une brève halte,
il dit qu'il approche des vallées
de l'Isthme de Corinthe,
dégrafe son manteau et se met nu,

pour lutter contre un adversaire
qui n'existe pas
et, après avoir réclamé le silence,
proclame son propre triomphe
à des spectateurs imaginaires.

Puis il éclate en menaces furieuses
contre Eurysthée,
car il se croit à Mycènes.

Son père alors touche sa main puissante
et lui dit :
"Mon enfant, que t'arrive-t-il ?
Quel est ce voyage que tu fais ?
C'est peut-être le sang versé
qui te trouble l'esprit,
car tu viens de tuer."

Mais lui prend le vieux roi
pour le père d'Eurysthée qui,
tremblant,
lui demanderait grâce en lui touchant la main.
Il le repousse,
saisit son carquois
et son arc pour tuer ses enfants,
croyant tuer ceux d'Eurysthée.
Epouvantés, ils fuyent de tous côtés :
l'un s'attache à la robe de sa
pauvre mère,
l'autre s'abrite à l'ombre d'une colonne,
le dernier se blottit sous l'autel
comme un oiseau apeuré.
La mère crie :
"Que fais-tu, toi leur père ?
Tu veux tuer tes enfants ?"

Et le vieux maître crie
et la foule des esclaves aussi,
tandis que lui poursuit l'enfant
autour de la colonne,
puis, terrible,
fait volte-face,
se retrouve devant lui
et lui transperce le foie.

L'enfant tombe en arrière
arrose de son sang
les colonnes du mur
en rendant son dernier souffle.

Héraclès hurle de joie et triomphe :
"Voilà un des fils d'Eurysthée tué.
Son cadavre me venge
de l'hostilité de son père."

Il prend alors pour cible le second,
toujours blotti au pied de l'autel,

croyant y être bien caché.

Le pauvre enfant se jette
aux genoux de son père,
cherche à toucher son menton
et son cou.
“Père, ne me tue pas,
je suis à toi, je
suis ton fils,
ce n’est pas celui d’Eurysthée
que tu vas transpercer !”
Mais lui roule les yeux farouches d’une
Gorgone.

L’enfant est trop près pour sa flèche.
Il lève haut sa massue,
la laisse retomber sur
la tête blonde
et fracasse le crâne
comme un forgeron
avec son marteau.

Puis il court vers sa troisième victime.
Mais la pauvre mère le devance,
enlève l’enfant,
l’emporte à l’intérieur
et verrouille les portes.

Il se croit alors
devant les remparts des Cyclopes,
fait sauter les portes avec des leviers,
disloque les montants,
et d’une seule flèche tue sa femme et son fils.

Déjà il s’élançait pour tuer son vieux père
quand apparut une figure
où se révèle à nos yeux Pallas Athéna,
la lance dressée.

Elle jeta une pierre contre la poitrine
d’Héraclès.
Le choc suspendit sa fureur de carnage
et le plongea dans le sommeil.

N’ayant plus rien à craindre,
nous sommes sortis de nos cachettes,
avons aidé le vieux maître à le lier,
pour qu’à son réveil
il ne puisse pas ajouter d’autres meurtres
à ceux qu’il a déjà commis !

Il dort, le malheureux
après avoir tué
ses enfants et sa femme.

Je ne connais pas ici-bas
de mortel plus malheureux que lui.

Pour comparaison : extrait de l'*Ajax* de Sophocle, traduction de V.-H. Debidour (in : *Les Tragiques grecs*, éd. de Fallois, Livre de Poche 1999)

De même qu'Héraclès est rendu fou par Héra, Ajax est plongé dans le délire par Athéna, qui cherche à protéger Ulysse de la vengeance du héros, et massacre aveuglément tout un troupeau. S'ensuit un même « trou de conscience », suivi du désespoir d'Ajax. Qui, ici, se suicide, pour ne pas survivre à sa honte. Athéna fait à son protégé le récit du carnage.

ULYSSE. – Mais pourquoi diantre se ruer sur des troupeaux ?
ATHÉNA. – Il croyait baigner ses mains dans votre sang.
ULYSSE. – Ainsi, dans son dessein, c'étaient des Grecs qu'il visait ?
ATHÉNA. – Il l'aurait exécuté, sans ma vigilance, à moi. […]
ULYSSE. – Et comment s'est arrêté son bras avide de carnage ?
ATHÉNA. – C'est moi qui me suis interposée : j'ai appesanti sur son regard une illusion ; son implacable joie de tuer, je l'ai détournée sur des troupeaux… Il s'y rue : et de faucher toute une moisson de bêtes à cornes, à la ronde, en leur brisant les reins. Par moments, il croyait massacrer de sa main les deux Atrides, ou bien dans sa ruée, tel ou tel capitaine. Moi, dans le délire qui le hantait, je l'éperonnais, je l'enfonçais dans les filets de son malheur. Et puis, sa tâche faite, il s'ébroue, lie ensemble les bœufs qui restaient vivants et toutes sortes de bestiaux, et les traîne chez lui. C'étaient des hommes qu'il croyait emmener, non une razzia de bêtes à cornes ! A présent, il les tient entravées dans sa baraque, et ravage leurs rangs…
[…]
ATHÉNA. – Après ce que tu vois ici, garde-toi de paroles altières envers les dieux [...] : un seul jour abat les destinées humaines : les dieux en vous chérissent la mesure, et tout écart coupable, ils le haïssent.

Quelques propositions de prolongements / comparaisons destinées aux enseignants d'allemand / de français / de grec / de latin

- Allemand :

DÜRRENMATT Fr., *Herkules und der Stall des Augias*
in: *Gesammelte Werke*, Band 2, Diogenes 1996

HÖLDERLIN Fr., *An Herkules*
in: *Sämmtliche Werke und Briefe*, Band 1

WALSER R., *Herkules*
in: *Prosa aus der Bieler und der Nachzeit*, Suhrkamp Verlag 1978

WEDEKIND Fr., *Herakles - Dramatisches Gedicht in drei Aufzügen*
in: Prosa, Dramen, Verse, Band I, Langen/Müller 1964

+ Heiner MÜLLER (en traduction) :

Héraclès 13, trad. par Jean Jourdheuil et Jean-Louis Besson, Poèmes 1949-1955, pp.103-106. Réécriture du récit du messager de la tragédie d'Euripide *La Folie d'Héraclès*

Héraclès 2 ou l'Hydre, in : *Ciment*, trad. par Jean-Pierre Morel, Editions de Minuit, Paris l991, pp.57-62

Héraclès 5, trad. par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, in : *Hamlet-machine*, Editions de Minuit, Paris 1985

- Français :

MOLIÈRE, *Amphitryon*

- Grec :

SOPHOCLE, *Ajax* (cf. la folie du héros et son suicide)

ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*
(On pourra lire en traduction l'*agôn* entre Euripide et Eschyle, vers 948 et suivants, pour cerner, à travers les railleries d'Aristophane, et en tenant bien sûr compte du contexte burlesque et parodique de la comédie, les différences d'esthétique entre Eschyle et Euripide, et leur réception par Aristophane.)

- Latin :

SÉNÈQUE, *Hercule furieux*

Bibliographie

a) traductions recommandées de *La Folie d'Héraclès* :

EURIPIDE, trad. nouvelle par Leconte de Lisle, Editions Alphonse Lemerre, Paris 1884

EURIPIDE, Volume 4, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre,* éd. et trad. Léon Parmentier et Henri Grégoire, Belles-Lettres, Paris 1964

EURIPIDE, *Théâtre complet,* texte présenté, trad. et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1973 + EURIPIDE, *Tragédies complètes,* éd. et trad. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, Folio classique, Paris 1989, 2 vol. [reprise de l'édition de La Pléiade]

EURIPIDE (et Eschyle, Sophocle), *Les Tragiques grecs : théâtre complet,* éd. et prés. Paul Demont, Anne Lebeau, trad. Victor-Henri Debidour, LGF, « La Pochothèque Classiques modernes », Paris 1999

EURIPIDE, *Les tragiques grecs,* éd. dir. Bernard Deforge, François Jouan, collab. Louis Bardollet, Jules Villemonteix, vol. 2, Laffont, « Bouquins », Paris 2001

b) essais et études biographiques

Jacqueline de ROMILLY, *La Modernité d'Euripide,* PUF, " Écrivains ", Paris 1986.

Rachel AÉLION, *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide,* Belles-Lettres, " Études mythologiques ", Paris 1988.

Rachel AÉLION, *Euripide, héritier d'Eschyle,* vol. 1 : Choix et traitement des mythes ; vol. 2 : Mise en œuvre dramatique, Belles-Lettres, " Études anciennes ", Paris 1983.

c) pour aller plus avant :

Jacqueline ASSAEL, *Euripide, philosophe et poète tragique,* Société des études classiques, " Études classiques ", Louvain, Peeters / Namur 2002.

Jacqueline ASSAEL, *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide,* Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, " Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice ", Nice 1993.

COLL., *Les tragiques grecs, Europe, n° 837-838,* Europe, Paris 1999.

Florence DUPONT, *L'insignifiance tragique,* Le Promeneur, Paris 2001.

Nicole LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, 1985.

Jacqueline de ROMILLY, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* Belles-Lettres, " Études anciennes ", Paris 1980.

Jacqueline de ROMILLY (dir.), *Sur la tragédie grecque,* Belles-Lettres, Paris 1995.

Jacqueline de ROMILLY, *Le temps dans la tragédie grecque,* Vrin, Paris 1995, 2e éd.

Giulia SISSA, "La famille dans la cité grecque", in *Histoire de la famille I*, A. Collin, 1986

Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Préface de Florence Dupont. "Perspectives", Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine. Sous la direction de Georges Banu. Etudes Théâtrales no 21/2001.

Dictionnaire de l'Antiquité:Mythologie, littérature, civilisation. Sous la direction de M.C Howatson, Bouquins, Robert Laffont, 1993

Film: *Derrière le miroir* (*Bigger than life*), réal. Nicholas Ray, U.S.A. 1956.